

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت: ۶۱۱۷۵
رده بندی:

تاریخ: ۸۵۷/۴/۲۵
مركز تحقیقات کتب و تیرعلوم اسلامی

طه حسین
و عباس العقاد

نصدر كل ثلاثة أشهر

• المجلد التاسع • العددان الأول والثاني • أكتوبر ۱۹۹۰

ا
خ

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سويفت
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صالح فضل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعيد المسيرى

السكرتارية الفنية

احمد مجاهد
عبد الناصر حسن
محمد غيث
وليد منير



مركز تحقيقات كويتية علوم إقليمية

• الاشتراكات من الخارج
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً
للهيئات - مصاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما جافل ٥ دولارات)
(أفريقيا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• إرسال الاشتراكات على العنوان التالي

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كوريش النيل - بولاق - القاهرة ج م ع

تلفون مجلة ٧٧٥٠١١ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧١٥١٣٩

الإعلانات - يقر عليها مع الدورية مجلة تر مصرية المصنف

• الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين
دينار ونصف - قطر - دينار ربع [redacted] - لبنان
١٥ ليرة - الأردن - ١٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ ليرة - تونس - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥٠ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
ربع

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد)

إرسال الاشتراكات بحواله بريدك محسوب

طه حسين وعباس العقاد

- أما قبل رئيس التحرير ٤
- هذا العدد التحرير ٥

- أنا المتكلم طه حسين عز الدين إسماعيل ١١
- حوار التهامي بين طه حسين
- والمعري والمنتقى صلاح فضل ٢٨
- فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين
- (نموذج الاختيار المؤجل) وليد منير ٣٨
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان
- في أدب طه حسين نبيلة إبراهيم ٤٩
- طه حسين والأدب الألماني مصطفى ماهر ٦٠
- طه حسين ومصير النقد العربي لطفى عبد البديع ٦٩
- سيرة العقاد الذاتية المبعثرة هل شلش ٨٠
- وجه المرأة - قضية الشعر عند العقاد ... محمد فتوح أحمد ٨٥
- الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد محمد عبد المطلب ٩٥
- شعر العقاد والتراث إبراهيم السعافين ١٠٩
- طه حسين وعباس العقاد
- موازنة لبعض مواقفها النقدية عطاء كفافى ١٣٤

- الواقع الأدبي
- تجربة نقدية
- دورات الحياة وضلال الخلود
- ملحمة الموت والتخلق في « الحرافيش » ... يحيى الرخاوى ١٥٣
- رسائل جامعية
- واقع وآفاق النقد الروائى
- العربي حميد حمدان ١٨٩

- وثائق
- نصوص من النقد العربى الحديث
- (قرار النيابة في كتاب الشعرى الجاهلى) محمد نور ١٩١
- نصوص من النقد العربى الحديث
- (كارل ياسبرز - مدخل إلى
- تاريخ الفلسفة من وجهة
- نظر عالمية ترجمة وتقديم : ٢٢٥
- عبد الغفار مكاوى
- This Issue ترجمة : ماهر شفيق فريد

أما قبل

لما أظن الاحتفال بشخص بأعيانهم في مناسبات أو مواسم خاصة لما أنجزوه في حياتهم من أعمال كان لها في التحليل الأخير أثرها في حركة الحياة - ما أظن هذا إلا تقليدا مبتدعا في العصر الحديث . لقد احتفلنا - على سبيل المثال بالشاعر أحمد شوقي بعد وفاته مرتين (سوى الاحتفال الذي تم في حياته لتخصيه أميراً للشعراء) مرة في عام ١٩٥٧ عند مرور خمسة وعشرين عاما على وفاته ، ومرة في عام ١٩٨٢ عند مرور خمسين عاما على وفاته . ولعله لأمر ما فائنا أن نحتفل بمرور مائة عام على مولده . ولم ننس في عام ١٩٨٩ أن نحتفل بمرور مائة عام على ميلاده طه حسين والعقاد ؛ وهو التاريخ نفسه الذي يوافق مرور خمسة وعشرين عاما على وفاة العقاد . ولست أعرف أن شيئا من هذا النوع من الاحتفال كان يحدث في الماضي ، فلم نسمع أن المجتمع الثقافي قد احتفل بمناسبة كهذه المناسبات ، تتعلق بشاعر كبير كان له إنجازاته المتميزة ، مثل بشار أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء أو واحد من أضرابهم على طريق الإبداع ، ناهيك عن امرئ القيس أو طرفة ابن العبد أو زهير بن أبي سلمى أو الأعشى وأشباههم ، أو تتعلق بكاتب أو مفكر كبير كإحسان أو الكندي أو الفارابي أو أبي حيان التوحيدي أو ابن عربي ومن يقومون في ديارهم . ولم يظفر واحد من هؤلاء أو غيرهم من القدامى بالاحتفال الجماعي به إلا في العصر الحديث ، كما حدث بالنسبة إلى الشيخ الرئيس ابن سينا والبيروني وابن عباس والجبري .

هل يتعلق هذا النوع من الاحتفال بوهي خاص بحركة التاريخ والتاريخ الثقافي على وجه الخصوص ؟ إذا كان الأمر كذلك - وليس هناك ما يحول دون أن يكون كذلك - فإن هؤلاء الأشخاص يحتفلون في هذا الوعي بوصفهم علامات بارزة على تراكم ثقافي تمتد آثاره إلى اللحظة الحاضرة ، وقد تمتد إلى المستقبل ، سواء أكانت هذه الآثار ملموسة وبارزة أم كانت متضمنة في ذلك التراكم . ذلك بأن هذا الاحتفال لا يتخذ من هؤلاء الشخصيات في ذواتهم ، أي بما هم أفراد عاشوا في حقب زمنية معينة ، مداراه ، بل يتعلق أساسا بما أضافوه من إنجاز إلى ميراث الواقع الجماعي الذي لم يقتنعوا به لأنفسهم ولمجتمعهم . ومن ثم يختلف هذا النوع من الاحتفال عن ذلك الاهتمام الذي يبديه فرد منا بإنجاز واحد من هؤلاء الأشخاص التاريخيين ، من حيث إن هذا الاهتمام يظل متعلقا برؤية هذا الفرد لذلك الإنجاز ، في حين يشير الاحتفال الجماعي بهذا الإنجاز إلى موقف جماعي ، يعكس وعيا تاريخيا جماعيا بأهمية ذلك الإنجاز وقيمه .

من هنا يكتب هذا الاحتفال مضمونه الحقيقي ، حيث يصبح محاولة لاستعادة اللحظة في بكارتها الأولى ، والإحاطة بأبعادها وفاعليتها ، ثم في حركتها واندفاعها وتحولاتها وصيرورتها ، بل إن هذا الاحتفال نفسه إن هو إلا جزء من هذه الحركة ، أو مرحلة من موجاتها ، أو صورة من صورها . ذلك بأن إنجاز فرد ما ، بالغا ما بلغ من الضخامة أو الأهمية أو القيمة ، لن تكون له حركته أو فاعليته إلا من خلال الجماعة التي تستقبله ، ويقدر تفاعلها معه يبقى منه ما يبقى ، ويتحول منه ما يتحول ، ويتساقط منه في الطريق ما يتساقط ؛ فالجماعة تختار لنفسها ما تريد لأنها لا تحترم الإنجاز التاريخي لمجرد أنه تاريخ ، بل لأنه تاريخ ينطوي على أشياء تخصها . إنه - في إنجاز - التاريخ الذي يقبل - من منظورها - أن يكون حاضرا .

هذا المعنى يمكننا أن نفهم مغزى احتفالنا الجماعي في العصر الحديث هؤلاء الشخصيات التاريخيين ، أو - بالأحرى - بإنجازهم ، أو بجوانب معينة من هذا الإنجاز .

ونربط هذا الفهم مسألة بالغة الأهمية ، تمثل في مدى قدرتنا - فضلا عن رغبتنا - على الرؤية الشاملة للحظة التاريخية المعقدة بالشمار وبالوعود . إن أكبر أكلوبة يمكن التورط فيها هي ادعاء الإحاطة الكاملة بالتاريخ ، ناهيك عن اللحظات الحاسمة فيه ، وكل ما في مقدورنا هو محاولة هذه الإحاطة . إن قراءتنا لعه طه حسين أو العقاد - أعني لإنجازهما - أمر مستطاع ، ولكننا عبث ندعي أننا أحطنا بعالم كل منهما إحاطة كاملة وحاسمة ، لأن قراءتنا لإنجازهما تتحدد في كل مرة بمطالب حاضرتنا ، وهما بسلطان أماننا بقدر إقبالنا عليهما ، ويمتدان فينا بقدر حاجتنا إليهما . واحتفالنا بهما ينطوي على إدراك منا لحقيقة أن لذيها ما يقولانه لنا . على أنه لا يلزم من هذا أن نستجيب لهما إلا بمقدار ما يستجيبان - أعني لإنجازهما - لما نريد أن نقول . إلهما إذن بدلان من خلالنا بمقدار ما نقولهما ؛ وهما بهذا المعنى بطلان تاريخنا حاضرا .

هل نقول أخيرا إن احتفالنا الجماعي بالعقاد وطه حسين وأمثالهما في ذكرى مولدهم أو ذكرى وفاتهم ليس في حقيقته تكريسا لهم بقدر ما هو شجلا لإدراكنا لمعطيات واقعنا الآن ولوقوفنا من هذا الوقع ، وكأننا نحاول أن نفهم أنفسنا في مرآتهم ؟

رئيس التحرير

هذا العدد

● ● ● مازالت الدوائر الأدبية والثقافية تحتفل ، منذ العام المنصرم ، بالذكرى المثوية لعدد من قادة الفكر العرب ، على المستويات الوطنية والقومية والعالمية ، وفي مقدمتهم طه حسين وعباس العقاد ، اللذان يخلد في اسميهما إنجاز كوكبة من رفاق حركة التنوير والتحديث العربية الممتدة حتى اللحظة الراهنة . وكان لابد لفصول أن تسهم في هذا النطاق بعدد من البحوث التي تطرح تساؤلات الحاضر على هذه المرحلة القريبة من التراث ، لترصد انعطافات الحركة الأوربية في إطارها الحضاري ، ولتبين بعض مواقع المنجزات التي حققها الجيل الماضي ، حتى يستقر في الضمير الثقافي العرب إيقاع التقدم المنهجي ، الموكب للتراكم الإبداعي ، بمنطق جاد ، لا يقبل التردد أو النكوص . وكان المنظور الذي تحرص المجلة دائما على تأسيسه وتثبيته ، هو تعميق البحث النوعي فيها هو خاص ، وصولا إلى النسق العام ، عبر عدة محاور تدور حول الرسالة الأدبية والنقدية ، بوصفها مرتكزات متميزة ، تتحلق من خلالها حاجات التعبير والتغيير المتلازمة .

● ويستهل عز الدين إسماعيل هذا العدد ببحثه عن « أنا المتكلم طه حسين » مشيرا إلى التفرقة المميزة بين الكلام والكتابة ، على أساس أن ما بين أيدي قراء العربية وغيرها من كتابات تحمل اسم طه حسين إنما هو كلام طه حسين وليس كتابته ، ومتوقفا عند فارق أولى بين الشفاهي والكتابي ، يعتمد على قاعدة نظرية عامة بقدر ما هو استخلاص تحريبي من واقع كتابات طه حسين الكلامية ، ومؤدى هذا الفارق أن المتكلم يكون دائما وبالضرورة أقوى شعورا من الكاتب . لأن الكلام لا يكون إلا في حضور المستمع الآخر ، وهذا الحضور يشكل ضغطا على حضور المتكلم ذاته ، من شأنه أن يجعل « أنا » المتكلم في حالة توتر إزاء الآخر . فهذا « أنا » قد اختار أن يتكلم ، والآخر الحاضر ينتظر ويتربص ويتلقى عنه ما يقول . ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوي بالضرورة على متكلم ومخاطب ، فإن ضمير المتكلم « أنا » يقف في هذه الحالة مواجه للضمير المخاطب « أنت » سواء أكان المخاطب حاضرا في الواقعة حضورا فعلياً أم كان حضوره متصورا من قبل المتكلم ، (ولا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية عن حالة الحضور الفعل) . ونظّل « أنا » المتكلم هي المثلة للحضور الكامل في كلام طه حسين ، وتبرز بروزا لافتا ، بحيث تكون المواجهة صريحة بين « أنا » و « والد » أتمم مع الحفاظ على استقلالها .

وتنبي الوقائع الكلامية لدى طه حسين عن موقفين مفترقين : فإما أن تعلن « أنا » صراحة وبصورة حادة عن وجودها المستقل والتميز ، وإما أن تقف على بعد مواجهة للآخرين . ويأتلف هذان الموقفان في أنها يرسمان حدا فاصلا بين « أنا » و « والد » أتمم . أما التركيب الذي ينحل في « نحن » قليلا ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين ؛ إذ إنه يضع « أنا » في بؤرة الاهتمام صراحة أو ضمنا ، كأن جمهور المستمعين يتلقون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتا خفيا يتردد في كل لحظة قائلا « أنا المتكلم طه حسين » . ومن هنا فإننا لا نستطيع فهم طه حسين كما يقول الباحث ، بمنأى عن فكرة « أنا » عنده ، التي قد تظهر في كلامه صريحة وحادة على نحو ما يتجلى في الأمثلة التي توردها الدراسة ، أو قد تصطنع نوعا من التخفي يتم فيه إسقاطها على الآخرين . كل ذلك يكشف لنا بوضوح عن وعي طه حسين بذاته وتقديره لنفسه ، وكيف أن له من المزايا ما يفرد عن غيره من الناس ؛ هذا الأفراد الذي انعكس في صيغه وعاداته الكلامية ، أو خصائصه الأسلوبية المتميزة التي يفصل الباحث القول فيها ، موضحا دورها لدى السامعين والمتلقين ، ومبيناً كذلك صلتها بفكر طه حسين ورويته للعالم .

● ويمضي صلاح فضل في بحثه « حوار النماهي بين طه حسين والمعري والمنشئ » ليكشف عن هذا اللون المكتوب من الحوار على الورق بين ثلاثة أطراف تمثل قسم الفكر الشعري والأدبي في عصرين متبايعين يفصل بينهما أكثر من ألف عام . وإذا كان الحوار يعد أقصى درجات التكيف التي يبلنها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي ، فإن ذلك يفتح

هذا العدد

ثغرات التواصل في أبنية الوعي والفكر من ناحية ، ويخلق نوعاً من التوحد بين المتلقى والمرسل ، وامتزاج العناصر المتشابهة في شخصياتهما من ناحية أخرى ، على أساس أن كل فهم إنما هو التقاء بين خطابين أى حوار . ومن المبعث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر ، وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول . وتأسيساً على ذلك فإن فهم المعنى للمتنى - كما نجمل في شرحه لديوانه المسمى « معجز أحمد » وفهم طه حسين لكليهما يعد بلورة معاصرة لأبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثي . ومن ثم فإنه يكسب حينئذ خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن العقل العربي إبان تكونه من جانب ، وعبر انبعاثه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنسان من جانب آخر .

ويتبع الباحث مجموعة من المشكلات التي يتكشف عنها هذا الحوار ، ومن أهمها مشكلة العلاقة بين الشاعر وراثته الفني ، كما نجملت لدى القدماء من منظور « السرقات » ولدى المحدثين باسم « التناسخ » متبهاً بالتحليل الكمي إلى نتائج تعدل من المفاهيم النقدية السائدة ، ويقف كذلك عند جملة من الظواهر الأسلوبية المتصلة بتأويل المتن عند قارئ نموذجي متعاطف هو المعنى موضعاً مدى خصوصية هذا التأويل . ويختار الباحث من مصطلحات الجهاز المعرفي النقدي المحدث كلمة « التماهي » ليصف بها موقف طه حسين من صاحبيه ، راصداً ما اعتبره من تطور ونضج في مراحل المختلفة . كما يتفق من بحوث جماليات التلقى بعض المبادئ التي تسلط الضوء على عمليات التفاعل في القراءة بين بنية العمل الفني - حيث يكمن ما يسمى بالقطب الفني ، وحساسية المتلقى التي يتجلى عندها الوعي الجمالي بالظاهرة الأدبية . مطبقاً هذا الإجراء على نقد طه حسين للشاعرين ، متبهاً إلى أنه قد استطاع مجاوزة مفهوم الانعكاس الذي كان شائعاً في عصره ليصل إلى مفهوم التماهي عملياً ، في لحظات متقاطعة ، عبر قراءة تتفجر فيها جماليات النصوص وتلتقي فيها مصائر المرسل والمتلقى ، فتحدد درجات الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية .

● وتأتي دراسة « فكرة الحب في ثلاث روايات لطه حسين » التي يقدمها وليد منير لبحث التشكيل الجمالي للأفكار ، فتختار فكرة الحب بوصفها فكرة جوهرية في الخطاب القصصي عند طه حسين لتأملها على ثلاثة مستويات : الأسطوري ، والرومانتيكي ، والواقعي ، مقارنة بين هذه المستويات في تفارقها وتداخلها على السواء . ومن خلال تحليل ثلاث روايات هي : (أحلام شهرزاد) ، و (الحب الضائع) و (دهاء الكروان) يحاول الباحث أن يرصد العوامل الثابتة والعوامل المتغيرة في كل من صورة المرأة وصورة الحب . ثم ينتقل إلى بحث ما يسميه تعارضات الحب ، فيتناول الحب بوصفه ازدواجاً في التوجه ، ويدرس العلاقة بين الحب والمعرفة ، والعلاقة بين الحب والحرية . وينتهي الباحث إلى أن فلسفة الحب عند طه حسين تعبر عن نفسها في نموذج الاختيار المؤجل ، فالصمت الشامل الذي يفترضه الخطاب الروائي بانتهائه على النحو الذي ينتهي به يدل في صميمه على نوع من تأجيل الإجابة ومن ثم إرجاء الاختيار . إن الاختيار ، وهو أداة الحرية ، يلتبس بأنواع الضرورات ، ويصبح مجرد إمكانية في زمن غير « الآنية » ، يصبح إزاحة إلى المستقبل . وينفذ الباحث بعد ذلك إلى جوهر التجليات الأسلوبية لفكرة الحب عند طه حسين ، تأسيساً على ما يدعوه بمفهوم « الاسترجاع » الذي يجعل من الاستدارة والتلمس مكاناً للكلام وفعلًا له على التوالي ، ويحدد هذه التجليات في أربعة : التدويم ، ومعادلة الحالة الكلية بعلامة متكررة ، والإطناب الوصفي ، والمونولوج . ويتناول الباحث بعد ذلك الحالة الغنائية بوصفها تأكيداً لحساسية نائفة تجاه الذات الفردية ، واضعاً يده على الدلالة النفسية المتميزة لهذه الحالة وشارحاً لها .

وأخيراً يربط الباحث بين فكرة الحب وفكرة المفارقة ، حيث إن مشهد الحب في مجمله - حسبما يرى - هو مشهد المفارقة ، لكونه صراعاً بين الحرية والضرورة . ويكمن جذر المفارقة الأصيلة - طبقاً لتحليله - في هذا التوتر المزدوج

الذي ينشأ في كلا من الاتجاهين بين الإحساس بما هو استجابة داخلية لمظهر خارجي ، وبين التجربة بما هي ممارسة أو خبرة محكمة بشروط الواقع .

وفي بحثها وخصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين ، ترى نبيلة إبراهيم أن المكان أكثر التصاقا بحياته الإنسان من الزمان ، وأن وجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال ارتباطه بالمكان ، وإحساسه الوثيق بهذا الارتباط . وانطلاقاً من هذه الرؤية تحاول الباحثة أن تكشف عن خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في خطاب طه حسين ، خصوصاً أن الزمن عند طه حسين - كما تقول - هو الفناء ، أو هو المسار الذي يؤدي إلى الفناء .

يسمى طه حسين في كثير من الأحيان إلى كسر قيود المكان الحسي عن طريق ما يسميه والخيال العاقل ، مستمينا بحاسة الأذن . وهو يصنع نوعاً من التداخل بين المكان الحسي والمكان الأسطوري من خلال عالم المعرفة ، إذ إن جدلية المكان عند طه حسين لا تمثل بين الواقعي والتراشدي ، بل بين الواقعي والأسطوري . إنها جدلية اللا والنعم . كما أنه يعتمد إلى استخدام المفردات الزمانية استخداماً مكانياً ، ومن ثم يكتسب الحسي المكان لديه دوراً دلاليًا خطيراً ، إذ إنه يستقطب إليه ما عداه ويدججه فيه . ويعتمد طه حسين أيضاً إلى تداخل الأمكنة في بعض الأحيان كما فعل في قصة (أحلام شهرزاد) وهو يدير في هذه القصة ظهوره للمكان الحسي الذي شغف بوصفه في الأيام . أما في بقية قصصه التقليدية فالمكان فراغ تملؤه الشخصيات والأشياء ، وتكون مهمة البطل حيث أن يبين موقعه من المكان وبين الناس والأشياء .

لقد دأب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن مدة ليمش بكامل حساسيته في المكان الذي يزرع فيه شخصه ، إنه نوع من تركيز الفكر والوجود النفسي في بعد مهيم على الأبعاد الأخرى في القصة . وفي ذلك من تأكيد ارتباط الذات بوجودها المتحرك الملموس المتحول المشخص ما فيه من عمق النفاذ وأصالة الإدراك .

● ويتنقل مصطفى ماهر إلى محور آخر في بحثه ، طه حسين والأدب الألماني ، الذي يقع في إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافي ، إذ يعرض علاقة طه حسين بالأدب الألماني بوصفه مفكراً ينتزع إلى تأكيد صفة التكامل في الثقافة الإنسانية . وقد تناول طه حسين بالدراسة أدبيين ألمانين هما يوهان فولفجانج فون جوته ، و فرائنس كافكا . ومجموعة الأفكار العامة التي يسوقها طه حسين في هاتين الدراستين من الأهمية بمكان . وأبرزها الحاجة إلى الترجمة لتعرف ما نجهل من نظم السياسة ، والدعوة إلى التجديد ومثّل الحضارات الأخرى ، ضرورة الانتباه إلى اختلاف الثقافات الإنسانية وتقارب رموزها على مستوى من المستويات ، وتراسل العلوم والفنون والمذاهب الفلسفية بين بعضها البعض . ويقف طه حسين طويلاً أمام رأي جوته في الإسلام وفي الإيمان ، محللاً هذا الرأي ، ومجلباً له ، كما يطبق طه حسين على الديوان الشرقي ، لجوته نوعاً خصباً من النقد الذي تمتاز المفاهيم العربية فيه بالمفاهيم الأوروبية ، وهو حريص على إبراز موضوعين : الأول بساطة الأحكام التي نسج حولها جوته القصة ، والثاني مجازة جوته لهومبر . وبهذا يضرب طه حسين مثلاً للتفاعل الخلاق بين الأفكار والأشخاص والحضارات المختلفة . ويعرض الباحث لنقد طه حسين الشاعر الألماني جوته في أعماله ، مختلفاً معه تارة ومتفقاً معه أخرى ، ثم ينتقل إلى فكرة الاستبداد الثقافي ، فيعرض لتعاطف طه حسين مع كافكا ، الذي اضطلعت أدبه النازية ، ويضع إصبعه على التوتر الحساس في اللقاء الثقافي بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك .

لقد صور طه حسين مأساة كافكا واستخلص مشكلات الإنسان الغربي في العصر الحديث ، فقدان الثقة - القلق - الخوف - الشك - البحث عن الأمن - السعي إلى حياة دينية صادقة . ويحاول طه حسين الربط بين كافكا وأبن العلاء المعري خالصاً إلى لب التوحد بين الشخصيتين الإنسانيين . وأخيراً ينتهي الباحث إلى أن طه حسين في اهتمامه بالأدب الألماني كان يصدر عن تصور محدد للعالم ، فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية ، وهو ينقل هذا الأدب وفاء لدوره التنويري ، وسعيًا إلى خلق مناخ صحي من الفكر الحر والعلم الصحيح .

● ويختم لطفى عبد البديع هذه الدائرة ببحثه طه حسين ومصير النقد العربي ، فيرى أن السؤال المستقبل عن هذا المصير هو أحق ما يسأل عنه الآن ، دون أن يكون فيه ما يوحى بالفض من قيمة الوفاء لطلع حسين ، وهو الذي فتح أعيننا على مصير كنا نجهل أسبابه ودواعيه ، فلا معنى للثائق لكتابات طه حسين - كما يقول الباحث - مع غيرة تحول بيننا وبين مغامرة الوحي المعاصر في بحث الظاهرة الأدبية التي وقف طه حسين حياته عليها ، ودل فيها بكلامه على ما يجاوز كلامه ، أو تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها على ما تعين في زمانها اللغوي الأصيل .

أما نهج التاريخ الذي يتفوق في الماضي ، بدعوى استقصاء ما يضاف إلى الدوات من مذاهب وأفكار ، دون مناجزة ما يترامى إليه من مصير ، فإنه يخون رسالته في الكشف عما يكون لها من موقع في نسج الحاضر والمستقبل ، على

هذا العدد

ما تقتضيه الحقائق التي تنبئ عنها دون التجارب العابرة التي تذهب بذهاب الأيام . وكثيرا ما ينجي هذا النزوع إلى التاريخ - في تقدير الباحث - على الحقائق المتعالية التي لا يكون العلم عليها إلا بها . ومعالم الطريق إلى هذه الحقائق المتعالية لها مكانها في مغامرة طه حسين ، وهو الذي جعل من مذهب ديكاوت نموذجاً ومدخلا لبحثه في الشعر القديم ، والأساس الذي وضعه ديكاوت هو الأنا ، وفلسفته فلسفة موجهة نحو الذات ، فعل صاحبها أن ينطوي على ذاته مرة في حياته ، ويحاول في داخل ذاته تقويض المسلمات من العلوم ، ثم يعيد بنائها من جديد ليصل إلى العلم الحق .

وأزمة البحث الأدبي التي أثارها طه حسين لم تكن - كما يقول الباحث - أزمة طارئة في حياته الفكرية أملتتها الظروف والمناسبات ، بل هي أزمة مستحكمة أدى إليها الجمود الذي ران على طرق التأمل إلى اللغة والأدب في علوم العربية قرونا طويلة ، ولم تزل لها مظاهرها في عصرنا الحاضر ، وإن كانت تزامي في صور شتى مغايرة للصورة التي كانت عليها أيام طه حسين . ومن مظاهر هذه الأزمة ازدواج الثقافة ، والتحويل في النقد على تاريخ الأدب وغيره من الوجهات التي تجعل الظاهرة الأدبية تابعة لغيرها ، في حين أن كل كلام في النقد - مهما تناءت به السبل - إنما ينبغي أن يكون مبناه عند الباحث على تعاطي اللغة الشعرية ، أي بحث الإشكال اللغوي . ومن هنا ينبغي البحث عن موقع طه حسين في هذا الإشكال ، وعن المصير الذي آل إليه في وقتنا الراهن ، وهذا ما يتوفر الباحث على تحليله ، مقدما ملامح القراءة الجديدة للنقد ، التي تحاول مجاوزة إشكالية ازدواج الثقافة وغيرها من المشكلات ، ومقدما كذلك مناقشة مستبعدة لقضية المواضع النقدية بصفة عامة ، ومصطلح العلامة والدليل في النظرية السيميوطيقية بصفة خاصة ، ملورا في النهاية نموذجاً لتأصيل المواضع في النقد العربي الحديث ، وموضحا ما انتهى إليه تحرير القول في هذه القضية بحيث تتمخض لمطالب النقد الحديث مع الاعتداد بالظاهرة اللغوية ، وذلك ما لم يكن طه حسين عنه ببعيد ، وإن يكن قد أدار عليه كلامه في السياق الفكري لعصره .

● ويستهل على شلش دائرة جديدة في محور هذا العدد يبحث عن « سيرة العقاد الذاتية المبعثرة » ، حيث يرى أن العقاد كان يؤمن بالارتباط الوثيق بين الأدب وشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية ولقد شغل نفسه بسير العطاء ودراسة شخصياتهم . وقد سرد العقاد في روايته الوحيدة « سارة » تجربة ذاتية في الحب ، وعلاقة معينة بامرأة مغمورة اسمها « أليس » وطرفا من علاقة أخرى بامرأة مشهورة هي « مي زيادة » . وفي « بيبي » ضمن العقاد مادة وفيرة لسيرة حياته في البيت بين الكتب ، ومع القراءة والكتابة . وهي مادة لا غنى عنها لفهم بعد من أبعاد شخصيته المتحفظة الرصينة كما جمع كتابا « أنا » و« حياة قلم » فصولا من أطوار حياته الثقافية بشكل عام .

ويرى الباحث أن العقاد قد بعثر سيرته الذاتية في أكثر من كتاب ، إذ إنه لم يعتن بالتفرغ لجمع موادها في عمل واحد . وتحليل هذه السيرة الذاتية المبعثرة يضع الباحث يده على بعض السمات الجوهرية في شخصية العقاد : النزعة الفردية ، الميل إلى الانطواء ، قوة الذاكرة ، حدة السلوك ، الاعتداد بالوقت ، الانضباط والنظام في العمل . ويعتقد الباحث أن العقاد نفسه قد استخلص أهم ثلاث خصال في شخصيته وهي التحدي والاستنارة والتدين وأشار إليها في أقوال مختلفة . كما يحاول الباحث أن يلقي الضوء على الظروف الموضوعية التي أثرت في شخصية العقاد ومنها الفقر والسجن والصراع السياسي . ويرى في نهاية الأمر أن السيرة الذاتية المبعثرة للعقاد جديرة بأن تكون نواة لسيرة متكاملة فيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثي حياته - على الأقل - في صراع دائم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأي معنى من المعاني .

● ويتناول الباحث مفهومات العقاد عن « الطبع » و« الصدق » و« الأصالة » بوصفها مفاتيح لشخصيته المستقبلية ، استنباطا وعكسا لأشعة الضوء ، إلا أن الشاعر يعكس في شعره أفكاره ومشاعره الصادقة ، ويستقبل ما يجعله يتبع هذه الأفكار والمشاعر على أكثر وجوها حميمة وصدقا .

ويتناول الباحث مفهومات العقاد عن « الطبع » و« الصدق » و« الأصالة » بوصفها مفاتيح لشخصيته المستقبلية ، ويربط ذلك بمدى صفاء المرأة ونقاء مادتها . وثمة أمران لافتان للنظر في مجال حركة هذه المفهومات : الأول الارتداد

بالشعر إلى مصدر أعمق من الحواس ، والثاني الاقتران الشرطي بين الشعر والحقيقة . ويرى الباحث أن « الحقيقة الفنية » عند العقاد إنما ترادف الحقيقة النفسية ، التي تعنى تعبير الشاعر عن اللباب والجوهر في الذات والأشياء . ويقدم العقاد « الباحث » على « اللغة » في مسألة صياغة الشعر ، أى يقدم المعنى على الشكل ، ويرى العقاد في « الشخصيات » ، بمعنى بحث الحياة في مفردات الوجود ، نبعا للطاقة الخلاقة في الصورة الشعرية . ويرجع الباحث فكر العقاد الشعرى إلى روافده الرومانسية والرمزية عند الشعراء الأوربيين ، لا سيما مفهومه عن « الخيال الخالق » وعن الطبيعة الشعرية ، ثم يتساءل في ختام بحثه عن أصالة مفهوم العقاد للشعر ، وعما أضافه هذا المفهوم لهيكل القيم في نقدنا الحديث . وينتهى إلى أن العقاد في « الديوان » و « ابن الرومي » و « شعراء مصر » كان مجتهدا ، وإن لم تسلم نظريته من زوائد المبالغة . وقد جمع فكر التجديد بينه وبين مطران ، غير أن مطران كان شاعرا مجتهدا أكثر منه داعية تجديد نظرى ، وخلاصة القول في العقاد عند الباحث أنه مقلد مبتكر أو مبتكر مقلد ، وأنه يتصور المثال ويحاول السعى إليه ، وقد يطابقه ، وقد يقع غير بعيد عنه ، وقد لا يشارفه على الإطلاق .

● أما محمد عبد المطلب فيرى في بحثه « الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد » أنه إذا كان الولوج إلى عالم العقاد عملية تحتاج إلى مجاهدة من نوع خاص ، لموسوعية إنتاجه ، فإن محاولة رصد أهم الأفكار الأسلوبية في كتاباته بعد عملا شاقا ، حيث يتعين على دارسه السير في اتجاهين متخالفين في آن واحد ، الأول تجميعي والآخر تحليلي . وفي محاولة على هذا الطريق يقدم لنا الباحث دراسته التي تكشف عن أن مذهب العقاد النقدي ، وإيمانه بالمنهج النفسى ، كانا وراء كثير من الأفكار الأسلوبية العقادية .

فالفكر الأسلوبى يتحرك عنده من خلال مدخل نظرى بعينه ، يتمثل في كون اللغة مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة لتحديد خصوصيته ، نتيجة لتمايز المبدعين تمايزا يحقق لكل منهم شخصية مستقلة . وعلى هذا فإن العقاد يوحّد بين حياة المبدع وفنه ، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هي التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته ، ويكاد هذا المدخل النظرى يسيطر على كثير من دراسات العقاد التطبيقية .

وحول مفهوم الصنعة والطبع يرى العقاد أنه يجب أن يكون التحرك التعبيري له جماله في ذاته ، ولها ما يؤدبه من وظيفة تلزم بها طبيعته ، وليس فيها يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة . ومن هذا المنطلق يتناول العقاد المبدعين فيحاكمهم بقدر اعتمادهم على الصنعة في تشكيل قوالهم ، فيسمع لبعضهم بدخول دائرة « الطبع » وبعضهم بالانتظار في دائرة « التكلف » وليست الصنعة مرفوضة كلها في مفهوم العقاد ، وإنما يقبل منها ما يتصل بالطاقات الاختيارية . ذلك أن هذه الطاقات الاختيارية تكون محكومة عند المبدع بدوافع خفية تتجلى عن طريق تجسدها في مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس فيها دلالية معينة . وعن نظرة العقاد إلى ثنائية العلاقة بين الدال والمدلول يرى الباحث أنه اعتمادا على مقولات المناطقة والبلاغيين يفصل العقاد بين الاسم والمعنى من جهة والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا في الدهن . وبهذا يفسر اختلاف المعاني في أذهان الناس للشئ الواحد ، وينتقل من ذلك إلى تفسير العلاقة بين الحرف ودلالته .

ويرى الباحث أن المزج بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقاد للأسلوب ، حيث تتمثل الفردية في خصوصية الانعكاس النفسى ، والجماعية في عمومية الانعكاس البيئى . وعلى ذلك فإن التعامل النقدي مع الخطاب الأدبى يقتضى حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل الحفى تارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى . لترصد أثر هذا وذاك في إنتاج الصياغة أولا ، ثم إنتاج الدلالة ثانيا ، وبغير ذلك لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فنى وبخاصة في مجال الإبداع الشعرى . ولعل ما أبعد العقاد عن المنهج الأسلوبى في تقدير الباحث هو تبنيه الكامل لعملية التقويم ، مما جعله يختار جملة من المواصفات التي تحقق الحسن إيجابا والقبح سلبا بتوافر شروط كلية أو جزئية ، مما جعله قريبا من المنهج البلاغى القديم ، مع مزجه ببعض العناصر من الفكر النقدي ، المستمد من الثقافة الغربية الحديثة .

● ويتناول إبراهيم السعافين في بحثه « شعر العقاد والتراث » تحليل أثر المعطيات التراثية في شعر العقاد ، وذلك عبر دراسة تفصيلية تقف عند الأغراض والمعاني ، والمعجم الشعرى والتراكيب ، والصور والإيقاع ، بغية عرض صورة كاملة لأثر التراث في تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد ، حيث إن موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التي نظموا فيها ، أو من حيث اللغة ، يجعل مقولاته النقدية في حرج ، حين يتم استقراء ديوانه الضخم ، هل نحوي يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية في ابتداء لغة تختلف عن لغة الإحيائيين ، مع أنه كان قد نعى عليهم استخدام لغة لا تعبر عن ذواتهم ، ولا تحقق شعرا معاصرا ، يفنى بحاجات النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها ، ويعكس أسواقها .

هذا العدد

وبعد ، فهل استطاع العقاد وزميلاه - في تقدير الباحث - أن يتخلصوا من التأثير بجهاة الإحيائيين ، وهل استطاعوا التوفيق بين مقولاتهم النقدية ومقدراتهم على تجسيدها في تجربة فنية ؟ لقد كانت مثل هذه الأسئلة تدفع بالدراسة دفعا إلى ضرورة اختبار النظرية النقدية عند جماعة الديوان في ضوء تجربة العقاد الشعرية ومدى ما يتجلى فيها من عناصر تراثية وإبداعية ، وهذا ما حاول البحث الإحاطة بأطرافه الممتدة .

● ويختتم عطاء كفافى يبحث طه حسين وحساس العقاد . موازنة لبعض مواقفها النقدية ، المحور المزدوج لهذا العدد بتقديمه حلقة وصل يوازن فيها بين بعض المواقف النقدية لطه حسين والعقاد ، حيث يبدأ مقاله برصد مجموعة من النقاط المشتركة بينهما ، قبل الانتقال إلى تحليل موقف كل منهما على المستوى النظرى أولا ، ثم على المستوى التطبيقي ثانيا . ويرى الباحث أن طه حسين قد اهتم منذ وقت مبكر بدور علم النفس في الدراسات الأدبية ، وأن دائرة النقد عنده كانت تتسع لتشمل - إلى جانب المبدع - الناقد والمتلقى أيضا . إلا أنه يلاحظ أن طه حسين قد انتقل بعد ذلك إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي ، ورفض الارتكاز على الاتجاه النفسى في النقد الأدبى ، لهذا يتسم موقفه بشئ من التعارض على المستوى النظرى ، وإن كان فى المستوى التطبيقي قد نحا نحو الاتجاه النفسى .

أما العقاد - في تقدير الباحث - فقد كان يفضل الاتجاه النفسى على غيره من الاتجاهات الأخرى فى دراسة الأدب والنقد . سواء عند تحديد المقاييس النقدية التى يعرض عليها الإبداع ، أو عند قيامه بإجراء البحوث والدراسات التطبيقية فى الأدب وتاريخه . وقد قام الباحث فى المجال التطبيقي بعرض نقد كل من طه حسين والعقاد من الوجهة النفسية للمتنبئ وأبى العلاء من الشعراء القدماء ، ولحافظ وشوقى من الشعراء المحدثين . حيث أوضح أن نقد طه حسين يعتمد على خطوتين : الأولى يتلقى فيها النص بقلبه وفوقه ، مصاحبا له مستمتعا به . والثانية يعود فيها إلى النص بعقله وفكره ، فتكون النتيجة نقدا فتمتزج فيه العاطفة والتذوق مع المعرفة والفهم .

كما كشف الباحث أنه إذا كانت آراء طه حسين النظرية تؤكد أن عنايته بالشعر أكبر من عنايته بالشعراء ، فإن دراساته التطبيقية توضح أن عنايته بالشعراء تفوق عنايته بالشعر ، مما دفعه إلى القول بتمسك طه حسين بالمنهج النفسى فى مقارباته التحليلية ، على عكس ما يبدو من آرائه النظرية المتعارضة .

أما العقاد فقد كان يدفعه عنصر العاطفة فى تطبيقاته إلى أن ينتقل من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التنديد والتفنيد . وكان حين يكتب عن الشخصية التاريخية يعايشها فكرا وخيالا ، ويطلق مثلها كأنها تقاسمه تجربته الحية . ومن هنا فإن الباحث ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن العقاد يختلف عن طه حسين فى هذا الصدد ، إذ تبدو مقاييسه النظرية النفسية أكثر اتسافا مع تطبيقاته النقدية التحليلية .

التحرير

عقاد

● أنا المتكلم طه حسين

عز الدين إسماعيل

(١)

كل ما بين أيدي قراء العربية من كتابات تحمل اسم طه حسين إنما هو «كلام» طه حسين وليس كتابه . هذه حقيقة أولية بسيطة للغاية ، وربما بدت تحصيلاً للحاصل . ولكن ما أكثر ما تكون الحقائق الأولية البسيطة ، المبدئية والمداولية ، حجاباً يحول دون التأمل فيها واستكناه أبعادها ، نتيجة لا يتداولها كثرة دورائها . والواقع أن هذه التفرقة الأولية بين «الكلام» و«الكتابة» لم تكن تشغل المهتمين بالدراسات الأدبية والتقنية في بيئاتنا العربية فيما مضى ، ولعلها لم تبرز بشكل حاسم ولكن في نطاق محدود إلا مؤخراً . لقد كان الدارسون طوال الزمن يدركون — على سبيل المثال — أن معظم شعراء الجاهلية ، وكثيرين فيهم من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي ، لم يكونوا يكتبون شعرهم ، بل كانوا يقولونه ، ولكنهم لم يلتفتوا إلى أهمية هذه الحقيقة البسيطة المعروفة والمداولية إلا منذ بضع سنوات^(١) . وقد أثمر هذا الالتفات المتأخر رؤية جديدة لهذا الشعر ، وفيها أدق وأعمق لتقنياته وجمالياته بعامة ، ضمن أشياء أخرى . ولم يكن الشعر القديم وحده هو ما كان يقال قبل أن يتحول إلى كتابة ويصبح — عند ذاك — مقروءاً ، بل كانت الخطابة كذلك ، لكن أحداً لم يتم بدراساتها من تلك الوجهة ، أهى على أساس من التفرقة بين ما هو كلامي وما هو كتابي . على أن الفكر الأدبي الغربي نفسه لم يلتفت إلى أهمية هذه التفرقة إلا في غضون هذا القرن^(٢) . وربما كان الدافع الأصلي لهذا الالتفات مرجعه إلى الاهتمام المتزايد بالتراث الشعبي الشفاهي^(٣) ، حيث استبان في هذا التراث خصوصيات في الأداء تميزه عن الأدب الكتابي .

يكون دائماً وبالضرورة أقوى شعوراً بذاته من الكاتب ، لأن الكلام لا يكون إلا في حضور المستمع (الآخر) ، وهذا الحضور يشكل ضغطاً على حضور المتكلم نفسه ، من شأنه أن يجعل «أنا» المتكلم في حالة توتر إزاء الآخر . فهذا «أنا» قد اختار أن يتكلم ، أو أنيط به الكلام ، والآخر الحاضر يتنظر ويتقرب ويتلقى عنه ما يقول . فإذا لم يكن المتكلم في هذه اللحظة قوى الشعور بذاته ، هل نحو يتوتر معه «أنا» المتكلم ، اضطربت عملية الكلام ، وأثرت تأثيراً سلبياً على عملية التلقى . ولم يكن طه حسين يملك إلا أن يتكلم ، ومن ثم فإن الممارسة المستمرة لعملية الكلام عنده

ولسنا الآن في صدد استعراض ما تبلور خلال البحث في الفروق بين الشفاهي والكتابي من نظرية أو أكثر ، ولكننا معنيون هنا بما بين أيدينا من كتابات تحمل اسم طه حسين ، نعرف جيداً أنه لم يكتبها ولكنه «تكلّمها» — إذا صح التعبير ، ونظنه صحيحاً . ومن ثم فإننا نكتفى هنا بالتوقف عند فارق أول وأساسي ، ربما تولدت عنه الفروق الأخرى التي ستكشف عنها الدراسة فيها يتعلق بخصوصيات تلك الكتابات الكلامية . هل أن هذا الفارق ليس مشتقاً من قاعدة نظرية عامة وخارجية بقدر ما هو استخلاص تجريبي من واقع تلك الكتابات . ومؤدى هذا الفارق أن المتكلم

(يكفينا أن نتمثل حجم ما بين أيدينا من كلام له حتى ندرك استمرارية هذه الممارسة) قد جعلته على وهي حاد بحضوره ، وشعور قوى بذاته .

هذه العلاقة بين طه حسين المتكلم والآخر المتلقى عنه من جهة ، ثم هذا الشعور القوى بالذات عنه من جهة أخرى ، هما ما تهدف هذه الدراسة إلى تفهم خصوصيات « القول » عنده في ضوءها .

(٢)

وينبئ منذ البداية ألا نخلط بين حالتين من حالات التكلم في علاقتها بالذات المتكلمة : الحالة الأولى هي حالة الكلام — مجرد الكلام — من أجل إثبات الوجود (وهي الحالة التي تستلطن الفرار من الشعور بالصمت أو الموت) ، والحالة الثانية هي التي يكون فيها الكلام نفسه مؤكدا للذات ، أو دالا عليها ومبرزا لها . وهما حالتان مختلفتان وإن لاح بينهما تشابه . في الحالة الأولى يتحقق الكلام بدافع المحافظة على الذات ، ولا أهمية للكلام في ذاته ، وفي الحالة الثانية تتجسد الذات في الكلام فيصبح بديلا عنها ، مشيرا في الوقت نفسه إليها ، مكتسبا بذلك أهمية خاصة . على أن الأهمية في هذه الحالة لا تقتصر على كون الكلام دالا على الذات المتكلمة ومبرزا لها فحسب ، بل تتصل أهمية هذا الكلام بالقول نفسه من حيث هو « موضوع » يستتبع يقظة المتلقى واهتمامه وتفكره . وفي إيجاز أقول إن الكلام في الحالة الأولى « انفعال » ، وفي الحالة الثانية « ضرورة » .

ما موقف طه حسين المتكلم بين هاتين الحالتين ؟

نستطيع أن نجيب في اطمئنان بأن فعل الكلام عند طه حسين كان ضرورة في المقام الأول . وما قد يترأى أحيانا لبعض القراء في بعض المواضع من سمات تشي في ظاهرها بأن وراءها شيئا من الانفعال فإن تفسيره إنما يتعلق بطبيعة عملية التكلم نفسها ، التي كانت وسيلة الوحيدة للقول دائما ، ولا علاقة له بالكلام لمجرد إثبات الوجود .

يقول طه حسين : « . . . إنما الكلام عنده أتخفف منه بالإلقاء أو الإملاء » (١) .

ولهذه العبارة أكثر من دلالة . وفيها يعني هنا فإياها تدل على أن طه حسين لا يلتزم الكلام التماسا لكي يملا به فراغ الصمت ، وإنما يتحقق فعل الكلام لديه بعد أن يكون هذا الكلام نفسه قد تكون وملا عليه أقطار نفسه فصار ضاغطا عليها . وكلمة « حبه » في عبارته تدل على هذا المعنى . وعندئذ يصبح « التخفف » من هذا العبء ضرورة لا مهرب منها . ويصبح الكلام عندئذ ضربا من « التطهير » بمعناه الأولي ؛ أي إفراغ الزائد عن طاقة النفس على اختزانه . وعندئذ يصبح الإلقاء أو الإملاء (هل هما سواء ؟) هما الطريق إلى هذا التخفف ، أو هذا التطهير .

وفي هذا المستوى يبدو الكلام عند طه حسين كما لو كان ضرورة

بيولوجية ، لا ضرورة أنطولوجية . لكن الأهم من هذا أن وهي طه حسين نفسه بهذه الحقيقة يدل دلالة كافية على شعوره اليقظ بالعملية الكلامية عنده ، وكيف أن هذا الكلام لا يأتي ابن لحظه أو عنفو الخطر — كما يقال — وإنما يمر الكلام ، في نفسه بمراحل تكون تنتهي إلى مرحلة نضج واكتمال يصبح معها إخراجا إلى حيز الوجود ضرورة . وربما بدا لنا أنه في هذا الفهم كان متأثرا ببعض الأفكار المتعلقة بعملية الإبداع الفني . ولا بأس في أن يكون هذا المعنى واردا ؛ لأن كلام طه حسين الذي بين أيدينا هو في أغلبه المعنى أبعده عن أن يكون مجرد أداة توصيلية شاحبة لمعلومة ما أو فكرة ما ، وإنما هو — بالإضافة إلى هدفه التوصيل — كلام له خصوصية التي تتطلب من متلقيه — بل تفرض عليه — التوقف عندها . ومن ثم فإن ما يشبه الضرورة البيولوجية لكلام طه حسين يتلبس بضرورة أخرى إبداعية (جمالية) ، تجعل لهذا الكلام تمايزه وتمييزه . ولا يجوز لنا في هذا السياق أن نطرح السؤال عما إذا كان مقول كلامه الذي يلقيه أو يملئه هو نفسه ما كان يشكل عبئا ضاغطا على نفسه يلتزم الخروج ؛ لأننا نعرف أنه من العيب أن توجه مثل هذا السؤال إلى سائر المبدعين للفن القولي وغير القولي ، ولكن المؤكد أن هناك علاقة ما بين صورة الكلام المنطوق ومصدره في عقل صاحبه أو في نفسه . وسوف يتضح لنا من خلال التحليل أن شكل الكلام في تنوعاته المختلفة يظل استجابة لرغبة ما ، تتجاوز أهداف التوصيل .

(٣)

وقد رأينا في عبارة طه حسين السابقة كيف أنه يتخفف من الكلام بالإلقاء أو الإملاء . ومعنى هذا أن هناك حالتين إذن تصاحبان النشاط الكلامي عنده ؛ فهو إما أن يلقي الكلام إلقاء ، وذلك في المحاضرات ، سواء منها ما كان في قاعة الدرس على جمهور محدود نسبيا من الطلاب ، أو كان في قاعة عامة على جمهور عريض من المثقفين تتفاوت فيه المستويات بالضرورة ؛ وإما أن يمل الكلام على شخص بعينه ، في المكان والزمان اللذين يختارهما .

وهنا ينبئ أن نلاحظ أن الكلام في الحالة الأولى يوجه إلى جماعة من الناس ، قلوا أو كثروا ، في مكان مفتوح ، وفي إطار زمني محدد ، هو زمن الدرس أو زمن المحاضرة . والجمهور في هذه الحالة إنما كان يجمع ليستمع ويتلقى ويفهم ويتدبر ؛ وهو لذلك طرف جوهري في الواقعة الكلامية ؛ وسوف نرى في موضع لاحق دوره أو أثره على الأداء الكلامي عند طه حسين . أما في الحالة الثانية فإن الممل عليه شخص مفرد ، يفترض فيه أن يكون حياديا فلا يكتب إلا ما يمل عليه . والزمن في هذه الحالة مفتوح ، لا تحدده سوى قدرة الممل — وهو طه حسين — على الاستمرار في الكلام أو الإملاء .

وهكذا يتضح أن الحالتين اللتين يمارس فيها طه حسين الكلام ، الذي يتحول عن طريق الآخرين إلى كتابة ، مختلفتان كل الاختلاف ، من حيث طبيعة المتلقى أو المتلقين ، ومدى فاعليتهم ، ومن حيث المساحة الزمنية المتاحة للكلام . فهل كان

(٥)

ولعله من الواضح ونحن نؤكد حقيقة طه حسين المتكلم ، التي كان هو نفسه يعيها وعيا كافيا ، أننا لن نعني به متكلميا في كل حالة ، أى في أموره المعاشية وفي حياته الخاصة ؛ فكلامه اليومى — إذا صح التعبير — غير مسجل ، ولو أنه كان مسجلا لما حنينا به إلا من حيث ما قد يكشف لنا من دلالات في ذلك الضرب الآخر من كلامه الذى هو موضوع بحثنا ، والذى كان يلقى على جمهور أو يملئ به . ولأن هذه الدراسة ستكشف لنا عن أن ما كان يملئ إنما يلحق بما كان يلقى فإننا سنعد الواقعة الكلامية المحورية عنده هي واقعة الإلقاء . والحق أن الواقعة الكلامية تتجلى في صورها المكتملة في حالة اللقاء بين طه حسين المتكلم وجمهور المستمعين .

إننا عندما نتكلم لا نلتفت إلى ما نقول . ونحن كذلك سرهان ما ننسى أكلب ما قلناه أو استمعنا إليه بمجرد الفراغ منه . وهذا أمر طبيعى ؛ لأن الكلام — كما تقول الأجرومية — « لفظ مفيد » ، وفى اللحظة التي تتحقق فيها الفائدة يكون اللفظ نفسه قد تلاشى^(٦) ؛ لأن اللفظ هو مجرد صوت ، أو نسق محدود من الصوتمات ، منبسط على مساحة محدودة من الزمن ، فإذا فرغنا منه لم يعد له وجود ، خصوصا إذا كانت الفائدة المرجوة قد تحققت ، بتوصيل المعلومة ، أو بتحصيلها من قبل المستمع . ومن هنا يلاحظ أن المستمع إذا لم يتمكن من تحصيل الفائدة يستعيد من المتكلم اللفظ نفسه . هل أن الغالب في استعمال الكلام — حتى في الحياة اليومية — ألا يقتصر الهدف منه على توصيل المعلومة ، بل يصحب ذلك في كثير من الأحيان الهدف إلى التأثير في المستمع وإقناعه . ومن هنا تتغير وسائل التأثير والإقناع في عملية التكلم / الاستماع من حالة إلى حالة ، وتكتسب حيويتها . وقد تلعب بعض العناصر غير الكلامية دورا في هذا التأثير (المثل أو المؤدى نفسه) ، ولكن الجزء الأكبر والأساسي في عملية التأثير والإقناع تكون أيضا كلامية ، وترجع — بلا شك — إلى الطريقة التي نركب بها كلامنا .

وإذا كان هدف التأثير والإقناع يتحقق على نحو أو آخر في الكلام اليومى بصورة عفوية أو مقصودة ، فأحرى به أن يتحقق ، أو أن يصبح تحققه ضروريا ، في حالة الخطاب الموجه من شخص إلى جمهور .

إن الواقعة الكلامية تنبئ — في المؤلف — من أربعة عناصر : متكلم ؛ وخطاب يصدر عنه ؛ ومخاطب ؛ وموضوع يدور حوله الخطاب . والخطاب نفسه ينطوي على ألوان ثلاثة من النشاط : نشاط التلفظ والتعبير ؛ ونشاط التأثير في المخاطب واستمالاته ؛ ونشاط يتعلق بإدراك حقيقة ما في الواقع الخارجى . ويأخذ الخطاب شكله الخاص وبنائه الخاصة وفقا لموضوعه من جهة ، وبصفة خاصة وفقا للكيفيات التعبيرية التي تنتج إلى التأثير في المخاطب واستمالاته من جهة أخرى . ولا ينبغي أن ننصو أن الخطاب طرف سلبي في بنية الواقعة الكلامية من حيث هو كل ، أو بنية الخطاب نفسه ؛ فالواقع أن حضوره لازم لانتظام الواقعة الكلامية ، كما أن له

لهذا الاختلاف بين ما لايس حالة المحاضرة وحالة الإلقاء أثر في طبيعة المحاضرة نفسها ، وفي طبيعة الكلام الملقى ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقتضى استقراء في المادة الكلامية التي ألقاها طه حسين في شكل محاضرات ، سواء أكانت للجمهور العام أم للطلاب ، والمادة الكلامية التي أملاها إلقاء . ونستطيع في هذه الحالة أن نعد المقالات التي كان طه حسين ينشرها في الصحف والمجلات ، وكذلك أعماله الإبداعية (القصصية) بصفة خاصة ، المجال الذى كان يمارس فيه الكلام إلقاء . والمفترض أن يكون لتنوع هذه المادة الكلامية ، واختلاف الظروف الخارجية المصاحبة لها ، أثرها في تشكيل الأداء الكلامي عند طه حسين . وسوف نتضح الإجابة عن ذلك السؤال من خلال عرضنا لعينات كافية من كلام طه حسين في إطار المحاضرة والمقال والعمل القصصى ، بأن المتكلم في كل هذه الحالات شخص واحد لا يتغير ، هو طه حسين .

(٤)

يلفتنا كذلك في قول طه حسين إنما الكلام عبء . . . أنه كان يدرك جيدا أنه آخر الأمر يمارس الكلام لا الكتابة . ثم إذا هو يلفتنا إلى خصوصية هذا الكلام ، وأهم من هذا إلى وعيه الواضح بهذه الخصوصية ، وذلك عندما يتحدث عن جماعة الطلاب الذين كانوا يقدون كلامه ، بلفظه حيناً ، ويعناه حيناً ، وأهم في الحالة الثانية كانوا يؤدون ما فهموه بالفاظ من عند أنفسهم ، ثم يقول : « واجتهدوا في أن تكون هذه الألفاظ مقاربة لما تعودت أن أقوله »^(٧) ، (التأكيد من عندى) .

معنى هذا أنهم كانوا يعرفون طريقته في قول ما يريد أن يقول ؛ فإن نذ عنهم تقييد لفظ كلامه في موضع لم يعجزهم استحضار الوجه الذى كان من الممكن أن يكون عليه نص هذا الكلام ؛ وذلك لكثرة ما اعتادوا سماعه منه ، ونتيجة لما ألفوه من معجمه وتراكيبه . وما كان ذلك ليتيسر لهم لو لم تكن تراكيبه ومفردات معجمه كثيرة الدوران في كلامه ، ولو لم تكن لها مشخصات وخصائص محددة ومنتظمة . وسوف يتضح لنا مصداق هذه الحقيقة عندما نعرض لبعض هذه التراكيب ، وكيف أن صيغة من صيغه المألوفة ، من حيث هي تركيب ومن حيث هي مفردات ، يمكن أن تحمل مكانها صيغة أخرى من صيغه المألوفة كذلك .

والمهم الآن هو أن طه حسين نفسه كان مدركا لهذه الحقيقة . وأهم من هذا أنه كان يعي أن له عادات كلامية تعودها ، وأنه شديد التنبيه إلى هذه العادات . وكما تفرض هذه العادات نفسها عليه ، شأن كل عادة ، كذلك يستطيع هو أن يمارسها غثائراً متى شاء . إنها بمثابة الرصيد المخزن في الذاكرة ، الذى يتول إليه طه حسين في أثناء ممارسته الكلام . ولن نذهب بعيدا عندما نقول إن هذه العادات كانت لها الهيمنة شبه المطلقة على ذلك الكلام ؛ فنحن نخرج فيه من عادة إلى عادة ، على نحو يكاد يكون متصلا .

حضوراً — وإن يكن ضمناً — في الخطاب كذلك . ذلك بأن الخطاب الناتج عن الواقعة الكلامية « ينطوي في داخله على انعكاسات من المتكلم ، ومن مخاطبه ، ومن ذلك الجزء من العالم الذي يكون موضوع اهتمامه »^(٧) .

ولما كانت الواقعة الكلامية تنطوي بالضرورة على متكلم ومخاطب فإن ضمير المتكلم « أنا » يقف في هذه الحالة مواجهاً لضمير المخاطب « أنت » ، سواء أكان المخاطب فرداً أم جماعة ، وسواء أكان المخاطب حاضراً في الواقعة حضوراً فعلياً أم كان حضوره متصوراً من قبل المتكلم (لا تقل حالة الحضور المتصور فاعلية عن حالة الحضور الفعل) . ونظراً « أنا » المتكلم هي الممثلة للحضور الكامل . وفي الواقعة الكلامية النموذجية ، التي يكون فيها طه حسين متكلماً وجمهور عريض من الناس مستمعا ، تبرز « أنا » المتكلم بروزا لافتاً ، وتكون المواجهة صريحة بين « أنا » والد « أنتم » ، ونظراً هذه « أنا » محتفظة باستقلالياتها (ولم لا أقول بترفعها ؟) عن الأنت فلا تندمج فيه ، بحيث تزول آثار الطرفين إلى أبعد حد ، ولا يبقى إلا الموضوع سيداً للخطاب كله ، كما هو الشأن في حالة الكتابة . ومن ثم ينحل التأثير الناشئ من الخطاب لدى جمهور المستمعين في الإعجاب بأنا المتكلم (لأمر ما كان كثير من الناس يذهبون إلى محاضرات طه حسين في الجامعة وفي غيرها لمجرد الرغبة في الاستماع إليه) .

ولننظر كيف كان بروز هذا الأنا في بضع صفحات فحسب من محاضرة عامة واحدة ، نشرت في مستهل كتابه « من حديث الشعر والنثر » .

يقول : « وأنا أستطيع أن أؤكد لكم ... »

وأنا واثق ... (ص ١٦) .

ويقول : « أما أنا فليست أنكر أن ... »

ولكن مضطر أن أعترف .. »

وأنا أذهب إلى أبعد من هذا ... (ص ١٨) .

ويقول : « أما أنا فأعتقد .. »

لا أكاد أعترف إلا ... (ص ١٩) .

ويقول : « ... فإنا واثق ... » (ص ٢٠)^(٨) .

ولعله من الواضح أنه إلى جانب طفيان الأنا في هذه الأمثلة هناك صيغة تكررت لكى تبرز الأنا الوثيقة (أنا واثق) . وأهم منها تلك الصيغة الأخرى التي تكررت كذلك ، والتي تؤكد فيها الأنا تفرداً بين الآخرين (أما أنا ...) .

أما فيما يتعلق بالمخاطبين (الأنتم) فإن لهم حضوراً بارزاً في المثال الأول ، وإن كان الفعل (أؤكد) مازال مستنداً إلى ضمير المتكلم نفسه (الأنا) . وهذا هو الوضع الطبيعي الذي لا فكاك منه لاي متكلم يوجه خطابه إلى الآخرين ؛ فالأنا هنا تقرب من الأنتم بفعل التأكيد . لكن الشعور باستقلال الأنا من جهة ، ووقوفها من الجمهور موقف الموجه من بعد من جهة أخرى ، يتجليان في أمثلة أخرى من المحاضرة نفسها .

يقول : إذا قرأتم قصيدة من شعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل ، فأنتم ترون العرب في البداية ... (ص ١٦) .

ويقول : « فأنتم عندما تستعرضون الشعراء الذين امتازوا في القرن الثامن ، والذين تفخر بهم الحضارة الإسلامية ، والذين كانوا جمال بغداد والعراق ، لمجدون كثريهم إما من الفرس وإما من الموالي ... » (ص ١١) .

ويقول : « ... ذلك أنكم عندما تريدون أن تدرسوا تاريخ الأدب الفارسي الحديث ، ستجدون أن هذا التاريخ يمتد في القرن الرابع للهجرة » . (ص ١٨) .

وهكذا تنبئ الواقعة الكلامية هنا عن موقفين مفترقين : فلما أن تعلن الأنا صراحة وبصورة حادة عن وجودها المستقل والتميز ؛ وإما أن تقف على بعد موجهة للآخرين . ثم يأتلف هذان الموقفان في أنها كليهما يرسان حداً فاصلاً بين الأنا والآخرين . أما التركيب « أنا / أنتم » ، الذي ينحل في « نحن » فقليلاً ما يعرف طريقه إلى خطاب طه حسين ؛ وإلا كنا نتوقع منه مثلاً أن يقول : « ونحن إذا قرأنا قصيدة من شعر جرير ... » ، أو يقول : « فثم نحن عندما نستعرض الشعراء ... » ، أو يقول : « ... ذلك أننا عندما نريد أن ندرس تاريخ الأدب ... » .

وقد يؤول موقف طه حسين هذا من جمهور المستمعين إليه بأنه فرط شعور منه بحضورهم ؛ ولأن يكون ذلك موضع خلاف ، ولكن هذا لن يمنع في الوقت نفسه تقرير حقيقة أن المتكلم يضع أناه في بؤرة الاهتمام ، صراحة أو ضمناً ، وكان جمهور المستمعين يتسمعون خلف صوت طه حسين المباشر إليهم صوتاً خفياً يتردد في كل لحظة قائلاً : أنا المتكلم طه حسين !

(٦)

يغلب حل ظني الآن أننا لا نستطيع الخوض في كلام طه حسين بمنأى عن فكرة الأنا عنده ؛ فالأنا عنده قد تظهر في كلامه صريحة وحادة ، حل نحو ما رأينا وما سنرى ؛ وقد تصطنع نوحاً من التخفى يتم فيه إسقاطها على الآخرين .

هذا مقال قصصى له — إذا جاز التعبير — تحت عنوان « طيف » بدأ بالحديث عن لقاء بين اثنين صليقيين عند أحد القبور ، كان مفاجأة لكليهما عقدت لسانيهما من الكلام ، حتى ظهر صديق ثالث لها يقصد إلى القبر نفسه فيعبره ما عراها من الدهول والوجوم . وكان لابد لهم أن يتساءلوا : كيف اتفق لهم أن يسعوا إلى ذلك المكان في وقت واحد ، لما ينطوي عليه ذلك من الغرابة . وهنا يتجه طه حسين إلى المخاطب قائلاً : « وقد تسألني أنت عن سعيهم إلى ذلك المكان الموحش في الصحراء ، ووقوفهم عند ذلك القبر الذي لم يبق إلا منذ أمد قريب ... »^(٩) . ثم يستأنف قائلاً : « ولست أكره أن أقص عليك مصدر هذا كله ، ولكنني أعتقد أنك ستدهش لما أقص عليك من قصص ، وتستكر ما أسوق إليك من حديث ؛ فأنت وما شئت من الشك ؛ وأنت وما أحببت من الثقة ، وإنا

«القرين» التراثية . وهو يمنح في الإيحاء بأنه إنما كان يدير الحوار مع شخص حقيقي حين أبي إلا أن يظهر ذلك القرين متجسدا ولم يكتف به مجرد صوت يمس في داخله (وهو حل كل حال لم يكن ليراه) .

حل أن هذا المقال ينطوي على شيء آخر مهم ، يكشف لنا بوضوح من وهي طه حسين بذاته ، وتقديره لنفسه ، وكيف أن له من المزاج ما يفرد عن غيره من الناس ، هذا الأفراد الذي انعكس — كما رأينا من قبل — في بعض صيغ كلامه ، والذي سيتأكد — فيما بعد — من خلال الإلمام بعاداته الكلامية الخاصة ، أو لنقل منذ الآن بخصائصه الأسلوبية المتميزة . إن «القرين» في هذا المقال يجس في نفس طه حسين ذكريات كان قد أنسيها ، بعضها سار وبعضها مؤلم (من المهم أن نتنبه منذ الآن إلى هذه القسمة ، أو هذه الثنائية الضدية) ، ثم يعقب طه حسين نفسه حل ذلك بقوله : « وكل إنسان ذو عطر (التأكيد من عندي) يحفظ في نفسه بالوان من هذه الذكريات الخاصة ، التي يتخلها مادة لما يجلو إليه بين حين وحين من النعيم والجحيم ، ويتخلها مادة لهذا الغذاء الروحي الذي يتيح للرجل المثقف (التأكيد من عندي كذلك) أن يعيش وأن يشعر بأنه ليس كغيره من الناس »^(١٠) . فهو إذن يعد نفسه من أولئك النفر المميزين فوق الشأن ، الذين يحفل تاريخهم بالأحداث ، السار منها والمؤلم ، وهو كذلك نموذج الرجل المثقف ، الذي يتيح له زاده الروحي أن يعيش متفردا ومتميزا بين الناس ، وأن يشعر بهذا التفرد . وهذا التميز .

ولطه حسين مقال بعنوان من « لغو الصيف إلى جد الشتاء »^(١١) ، يعرض في مستهل حياة الفطور والكسل التي يعيشها عامة الناس في مصر خلال فصل الصيف ، والتي يتضاد فيها إنتاجهم ، ويكثر فيها اللغو نتيجة لذلك ، حتى إذا جاء فصل الشتاء تغيرت الأوضاع ، وأقبل الناس على العمل في حمة ونشاط ، وفتحت الآمال والرغبات التي ربما ضاقت عنها الحياة . ومع ذلك تتجدد مع فصل الشتاء واجبات الحياة التي تزامم الرغبة في العمل المثمر الجاد ، وتفرض نفسها عليها ، حتى لتصبح معقدة لما . ثم يتقل السياق من عموم الرصد إلى خصوصية التجربة ، فما يأتي من الحديث بعد ذلك هو خاص بطه حسين وأشباهه ممن يمدون أنفسهم موزعين بين همومهم العقلية الخاصة وواجباتهم الاجتماعية . وقد يكون الصيف حلرا لكسلهم العقل ، واقتصرهم على لغو الحديث ، فما عذرهم إذن في فصل الشتاء ؟ :

« أما في الشتاء فعلمنا أبلغ منه في الصيف . وكيف تريدنا أن نفرغ للعمل ، ونخلص للإنتاج ، ونؤدي واجباتنا مشغوفين بها ، مقبلين عليها ، وحولنا من المفريات ما لا تقاومه إلا نفس سقراط أو أشباه سقراط ؟ ومن يدري لعل سقراط لو عاش في أيامنا ، واضطرب في بيتنا ، لكان رجلا مثلنا ، تصرفه المفريات من أن يعرف نفسه بنفسه ، وعن أن يولد نفوس محاوريه ، ويخرج منها كل ما احتوت من حقائق العلم والحكمة .. »^(١٢) . وإلى هنا يبدو ظهور شخصية سقراط مجرد استطراد يحتاج به حل

الشيء الذي أطمئن إليه أنا كل الاطمئنان ، هو أن إنما أحدثك بشيء قد وقع ، وأصور لك في هذا الحديث أمرا قد كان »^(١٣) .

وواضح هنا أن المخاطب لم يكن حاضرا حضورا فعليا ، ولكن طه حسين يستحضره (كان في وسعه أن يمضي في سرد أحداث القصة دون هذه الانعطافة) ، ومع ذلك لم ينطو استحضاره إيحاء على أدنى أكثرات له ، بل كان استحضار الأنت — فيها يبدو — مجرد نكأة لإبراز « أنا » المتكلم ، الثقة والمطمئن : « وإنا الشيء الذي أطمئن إليه أنا .. » . لقد ألقى حل ذلك المخاطب مسئولية الاندهاش لما يستمع إليه واستنكاره ، ولم يكن المخاطب نفسه في شيء من ذلك . والأمر كله لا يعدو تلبس طه حسين لحالة الخطاب ، التي تسمح ببروز « أنا » المتكلم والإعلان عن حضورها .

لكن هذه الأنا تختفي اختفاء ظاهريا حين يسند الكلام إلى الآخر ، ثم تعود فتكرر الكلام نفسه ، حل نحو يشير إلى أن الحالة الأولى لم تكن سوى ضرب من الإيحاء . يتجل هذا في وضوح في مقال آخر لطه حسين بعنوان « الصيف » ، يستهله بقوله : « فصل الكلال والملال والكسل ، والمعجز عن كل نشاط وحمل . كذلك قال صاحبي حين سألته عن رأيه في الصيف »^(١٤) . وفي هذا إقرار واضح وصريح بصدور ذلك الوصف لفصل الصيف عن شخص آخر غير المتكلم ، يضاف عليه المتكلم صفة صاحب (لذكر هذه الصفة مغزى خاص حين نتذكر فكرة صاحب أو صاحبين لدى الشمراء العرب القدامى ، الذين عرفهم طه حسين معرفة جيدة ، والذين أصبح من الواضح تفسير موقفهم هذا بأنه حديث باطني يتوجهون به إلى أنفسهم) ، ولكننا قبل أن ننهي قراءة الصفحة الثالثة من هذا المقال نجد المتكلم — طه حسين — يقول : « وأعترف أن الصيف هو أبطس فصول السنة إلى .. ذلك أن لا أطيق القبض إلا في جهد جهيد ، وعناء شديد ، ومشقة شاقة ، تضيق به نفسي ، ويغلق له قلبي ، ويعقد له لسان ، ويضطر له عقل إلى جمود متكرر لا أمل معه في تفكير أو في شيء يشبه التفكير .. »^(١٥) ، وكأنه في هذه الفقرة يشرح ما أجمله في مستهل الكلام على لسان من زعم أنه صديقه .

وهذا الشاهد يبرز لنا كيف أن طه حسين قد يسقط أثناء حل الآخر الغائب (الهو) ، فهو الذي تكلم في الحالين ، وهو الذي صاغ الوصف كما يحلوه . يدهم هذا أننا لانجده يتحدث برأيه في أي موضع آخر من فصل الصيف إلا قال ما يشبه هذا الكلام (من المفارقات الطريفة أن نجد طه حسين يتكلم بضمير المفرد الغائب (هو) في الحالة التي كانت أشد اقتضاء لاستخدام ضمير المتكلم المفرد (أنا) ، وأعني بذلك ترجمته الذاتية في « الأيام » ، لكن تفسير ذلك وتبريره قد يذهب بنا بعيدا) .

وفي مقال آخر بعنوان « القرين » ، أو من يوميات وذير قديم »^(١٦) ، يلجأ طه حسين في الإفصاح عن أنه إلى حيلة الحوار مع المخاطب ، الذي هو آخر الأمر صوته الداخلي ، مستغلا فكرة

بحلم الجزيرة في هذه القصة ، الذي صحبته فيه شهرزاد لنملا نفسه من جمال الطبيعة ، أكثر أجزاء هذه القصة إفصاحا عن تلك الأنا .

وقد أسهينا في استعراض الأشكال المختلفة التي حاولت فيها « أنا » طه حسين المتكلم أن تتخفى عن نحو أو غيره ، ولسبب أو لآخر ، لكننا رأينا كذلك كيف أنها في كل محاولات التخفى كانت مازال هناك ، تعلن عن حضورها .

(٧)

هذه الأنا البارزة والمتفردة استطاعت — على مستوى الكلام (الذي لم تكن تملك غيره) — استطاعت أن تشتت نفسها في إطار اللغة العام طرقا خاصة ، وأن تضع لنفسها خططا واستراتيجيات لبناء الكلام على أنصاه بعينها ، نعرفها إجمالا ونحن نطالع كلاما لطف حسين دون أن يذكر اسمه فتقول : هذا كلام طه حسين ، ونحن لنا أن نتعرفها الآن تفصيلا ، قيل أى بحث في بواعثها ودلائلها ، وقبل أى استخلاص يتسم بالتعميم .

وفيا يل استعراض لطرائقه الكلامية مصنفة تحت عناوين فرعية :

١ — التكرار :

وال تكرار خاصية عامة وسائدة في كلام طه حسين ، وله في كلامه أشكال مختلفة :

أ — تكرار نسق كامل من العبارات :

« ولست أدري ماذا أصنع ليشعر القارىء أن مخلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد كل البعد عن التكلف فيها أقول ، وأن كذلك مخلص كل الإخلاص ، صادق كل الصدق ، بعيد عن التكلف حين أقول : إن لا أحب شيئا كما أحب نقد الناقدين لي (١٧) . . . » .

ب — تكرار صيغة من صيغ المبالغة المرتكزة على « أفعل » التفضيل :

يقول عن الأدب العربي : « . . . كان يحمل في نفسه طبيعة حصبة إلى أقصى ما يمكن من الحصب ، غنية إلى أقصى ما يمكن من الغنى » (١٨) .

هذا بدلا من أن يقول : « . . . كان يحمل في نفسه طبيعة غاية ، في الحصب والغنى » ، فقد كرر صيغة « إلى أقصى ما يمكن من » .

ويرتبط بهذا ولع طه حسين بأفعل التفضيل ، وتكراره — من ثم — لهذه الصيغة ، وتوظيفه إياها في معنى المفاضلة حينها ، والمبالغة حينها . يقول :

« لأن — كما قلت لي غير موضع — أبغض الناس للتفكر فيها صدر حتى من أثر ، وأزهد الناس في أن يعرف لي السبق . . . وأرهب الناس في أن أظهر على ما في من عيب . . . » (١٩) ويقول :

« هذا العالم الذي كان منقسما أشد الانقسام ، ومتباينا أشد التباين . . . » (٢٠) .

القضية الأساسية ، وهي عدم قدرة طه حسين وأمثاله على مقاومة مغريات الحياة الاجتماعية وواجباتها الضرورية ، فبروزه في هذه اللحظة لا يعدو أن يكون تمجيلا كئيبا عارضا . ولكننا لا نكاد نغضى في قراءة المقال حتى ندرك شيئا فشيئا أن سقراط قد أخذ يحتل بؤرة الاهتمام بقدر ما يختفى صوت طه حسين في حديثه عن نفسه وعن أمثاله . ثم تأتي اللحظة التي ندرك فيها الخدعة الذكية ، التي تمأهى المتكلم عن طريقها مع الشخصية التاريخية المستدعاة ، فإذا هو يتحدث عن نفسه ، ويفضي بكل همومه ومتاعبه ، شأنه في هذا شأن الشعراء المحدثين ، حين يلبسون أقنعة الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ليقولوا من خلالها ما لا يرغبون في قوله ، أو ما لا يجرؤون على الإدلاء به بأنفسهم .

وأول ما يلفتنا إلى هذا تحول طه حسين من الحديث عن نفسه بلغة مباشرة إلى حديثه عن العلاقة بين سقراط وزوجته ، حيث يقول : « وقد زعموا أن امرأة سقراط كانت مسلطة عليه ، وأنه كان يخالفها خوفا شديدا ، ويشفق منها إشفاقا لا حد له » . ثم يتخذ طه حسين من هذه الحقيقة ركيزة لاستعراض ما يكون عليه وضع زوجها سقراط إذا هي كانت تعيش معه في القاهرة في القرن العشرين ، وما يقع على كاهل سقراط من التزامات اجتماعية تفرض عليه فرضا على حساب مشاغله الفكرية الخاصة ، فهي ستتخذ لنفسها يوما في كل أسبوع لا استقبال الزائرين والزائرات ، وستحرص على أن يظهر العلماء والأدباء وأصحاب الفن في بيتها مرة في كل أسبوع ، حتى تظل مرفوعة الرأس بين صديقاتها ، وستتفق سحابة النهار في الإعداد لهذه اللقاءات ، وسيكون سقراط مطالبا بمشاركتها في التهرؤ بذلك كله ، وفي المشاركة فيما يدور من أحاديث في هذه اللقاءات ، ترضى عنها نفسه أو لا ترضى ، وفي إنفاق المساء معها كل يوم ، منتقلين من دار لدار ، ردا للزيارة ، ثم الاختلاف بعد ذلك إلى دار لمشاهدة العروض حتى يراها الناس . . الخ .

وطه حسين في هذا كله يقدم صورة تفصيلية — تنطوي على شعور بالضيق والمرارة — لأثر المواضعات الاجتماعية في حياته الخاصة ، وما تفرضه عليه من التزامات معطلة لنشاطه الفكري الخاص ، وإن كان ذلك كله قد أسقط من خلال سقراط وزوجته المسلطة عليه .

ولا حاجة هنا إلى تأكيد أن « أنا » المتكلم طه حسين ، التي حاولت التخفى وراء شخص سقراط ، قد أعلنت عن نفسها في كل إشارة وكل كلمة .

وقراءة هذا المقال لابد أن تكون مقدمة لقراءة عمل قصصي لطف حسين ، على ما قد يبدو بينهما من تباعد ، هو « أحلام شهرزاد » . فهذه القصة تصور العلاقة بين شهريل ، بعد أن كف عن دمويته وأصبح مفكرا في الحياة والكون وفي القيم الإنسانية ، وزوجته شهريلار الحبيبة الغامضة ، التي تجلب إلى نفسه السرور كما تسبب له في الوقت نفسه التعب . هي إذن علاقة خاصة بين زوجين من نوع خاص ، شأنها شأن العلاقة بين سقراط وزوجته . وكما أعلنت « أنا » طه حسين عن نفسها من وراء قناع سقراط ، فإنها تعلن كذلك عن نفسها من وراء قناع شهريلار ، وربما كان الجزء الخاص

ويقول: «وينعم الرجل منهم ساعة من نهار، أو ساعة من ليل» (٢٤).

وهذا الضرب من التكرار المتبادل في الزمان والمكان يتعلق — كما هو واضح — بصيغ جاهزة في عقل طه حسين، ابتكرها هو نفسه، واستأثر بها لنفسه، فلا يكاد يشاركه أحد في استخدامها إلا أن يكون مقلداً.

٥ — تكرار بدايات الجمل ونهاياتها.

١ — بدايات الجمل:

— قد يكون المكرر في بداية نسق من الجمل كلمة واحدة:

«لفتها العلمية والأدبية واحدة هي العربية؛ فيها تتكلم؛ ولها تنشئ شعراً وتكتب نثرها؛ وفيها تضع كتبها العلمية» (٢٥).
«قاومه الفرس مقاومة شديدة... ثم قاومه الترك مقاومة عنيفة... وقاومته أوروبا في أسبانيا وأفريقيا الشمالية» (٢٦).

— وقد يكون أكثر من كلمة:

«لوالذين يقرؤون الشعر الجاهلي أو ماصح منه، والذين يقرؤون الشعر الأموي» (٢٧).

— وقد يكون جملة أو أكثر من جملة:

«... فكانوا يقولون — ولبيهم لم يقولوا — إنما تناقل الأدياء والمثقفون من ذكر هتار لأن ذكر هتار شيء يخاف؛ وكانوا يقولون — ولبيهم لم يقولوا — إنما سكنت أصوات الأدياء عن صمت أولئك الكتاب... وكانوا يقولون — ولبيهم لم يقولوا — إنما نقل الشعر على تكريم المقاد» (٢٨).

«... كنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا هو الذي رد إلى مصر بعض حطها من المجد الفني؛ وكنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا قد مكن مصر من أن تعرب عن نفسها... وكنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا قد أنطق مصر بهذه اللغة التي يفهمها الناس جميعاً... وكنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا قد جدد في مصر سنة كانت قد درست... وكنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا قد لفت الأوربيين إلى مصر... ومازلنا نتحدث بأن هتارا على حدائق ههده بالفن كان أسبق المصريين إلى إعجاب أوروبا... وكنا ومازلنا نتحدث بأن هتارا قد رد إلى المصريين شيئاً خير لليل من الثقة» (٢٩).

وهكذا يتكرر استهلال الكلام — على طوله — سبع مرات في فترة واحدة. وبهذه الكثافة التكرارية ينذر — إن لم يتعذر — أن نجد شواهد مماثلة خارج نطاق كلام طه حسين.

٢ — نهايات الجمل:

في مقال بعنوان «الخيال العاقل»: وجهه طه حسين إلى صديقه الزيات، يعزبه ويضرب له فيه الأمثال من حياة الرسول عليه

وفي المثال الأول تقوم الصيغ: أبغض الناس، أزهق الناس، أرهب الناس — بدور المفاضلة. وفي المثال الثاني يستخدم اسم الفاعل (منقسم، متباين)، ومصدر الفعل (انقسام، تباين) مضافاً إلى أفعال التفضيل (أشد). وطه حسين قادر على تكرار هيكل هذه الصيغة مع التنوع في مفردة أفعال التفضيل، فبدلاً من «أشد» هنا يرد استخدام اسم العموم والاستغراق (كل)، على نحو ماورد في «مخلص كل الإخلاص... إلخ»، كما يرد بدلاً منها كذلك اسم الغاية مضافاً إلى المصدر. ومن ثم كان من الممكن — في حدود وسائل طه حسين وطرائقه الخاصة — أن يقول: كان منقسم كل الانقسام، ومتباين كل التباين، أو يقول: غاية الانقسام،... غاية التباين، كما كان من الممكن بالقدر نفسه أن يقول في العبارة الأولى: «مخلص أشد الإخلاص»، أو «مخلص غاية الإخلاص». وبالطريقة نفسها يمكن أن تحمل أية أفعال تفضيل مناسبة، مثل «أكبر» و«أعظم» و«أكمل» و«أتم»... إلخ. ولما كانت عملية الاختيار من بين أفعال التفضيل هذه الممكنة تتم في حالة ارتجال فإن معيار الاختيار إنما يحكمه في هذه الحالة السباق التوزيعي على المستوى الصوتي في الدرجة الأولى؛ فإذا كان جرس التركيب في جملة مؤلفاً، كان من السهل أن يستبدل به تركيب مناظر. وعندئذ يمكن أن تحمل صيغة «كل»، أو «أشد»، أو «أعظم»... إلخ على صيغة «إلى أقصى ما يمكن من»، فبدلاً من أن يقول: «محصبة إلى أقصى ما يمكن من المحصب، غنية أقصى ما يمكن من الغنى»، يمكنه أن يقول: «محصبة كل المحصب، غنية كل الغنى».

وفي وسعنا الآن أن نطلق على هذا الضرب من التكرار اسم «التكرار التبادلي». وسوف يطالعنا هذا النوع من التكرار من خلال أمثلة أخرى؛ أما الآن فإننا نعتقد أن هذه الاستراتيجية هي التي كانت تمكن تلاميذ طه حسين من أن يجدوا في يسر — حين يندّ عنهم لفظ في السياق — اللفظ البديل الملائم لبنية الصيغة الكلامية. ولكن هذا يلفتنا كذلك إلى مسألة بالغة الأهمية، هي أن طه حسين المتكلم لم يكن في استخدامه اللغة يتعامل معها بوصفها مفردات مستقلة، بقدر ما كان يتعامل معها بوصفها صيغاً وتراكيب، استقرت في عقله، وكان من السهل عليه استحضارها متى شاء.

ج — تكرار المبارات الجاهزة:

يقول: «أبو العلاء قد أحس هذا كله، وأكثر من هذا كله،

وحاول هذا كله، وأكثر من هذا كله» (٣١).

ويقول: «بهذا كله، وبأكثر من هذا كله، كانت نفس

شهريار تضطرب» (٣٢).

وهكذا، على بعد ما بين أبي العلاء المعري وشهريار (هل كان بينهما بعد حفا من منظور طه حسين؟) تتكرر هذه الصيغة في مناسبتين مختلفتين زماناً ومكاناً.

يقول: «كلما تقدمت بي ساعة من ساعات النهار أو ساعات الليل» (٣٣).

السلام في التجلد والاحتفال ، يظهر التكرار في شكل جملة طويلة
ثاني ختاما لكل مثل وتعليقا عليه . يقول — والكلام عن شخص
الرسول الكريم :

— « ألحيت عليه حياة فيها شدة وجهه ، وفيها حرمان وفقر ،
وفيها ضيق وضنك ، ثم تظاهرت هذه الآلام كلها على
نفسه الكريمة الناشئة فلم تستطع أن تبلغها ولا أن تنال
منها ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين هذه النفس المصفاة
وبين البؤس والشقاء . »

— « إن الناس من حوله يجربونه ويقدرونه ويكبرونه ، ويثقون
به ويطمثون إليه ، ويلتمسون به العافية والسلام ،
ويحكمونه فيها يشجر بينهم من خلاف ، فلا يعرضه ذلك
لبطر ولا لأشر ؛ لأن الله قد قطع الأسباب بين نفسه
المصفاة وبين ما يشوب حياة الناس من الأشر والبطر
والغرور . »

— « ... لا يعرف كلالا ولا ملالا ولا فتورا ؛ لأن الله قطع
الأسباب بين نفسه المصفاة وبين ما يشوب حياة الناس من
الكلال والملال والفتور . »

— « ... لا يعرف الضعف ولا البأس ولا هذا الاكتئاب
المقيم إليه سبيلا ؛ لأن الله قطع الأسباب بين نفسه
المصفاة وبين الضعف والبأس والاكتئاب المقيم . »

— « ... أقفاه جرز لذلك أو أدركه ما يدرك الشيخ من
وهن وضعف ؟ كلا ؛ إن الله قد قطع الأسباب بين نفسه
المصفاة وبين الوهن والضعف . » (٣٠)

هذه الجملة التي تكررت أربع مرات هنا ، مع تغيير طفيف في
نهايتها يلائم المعنى الجديد الذي تأتي ختاما له — تنقل إلى عالم النثر
خاصة شعرية من الطراز الأول ؛ فهي أشبه ما تكون بما يعرف في
الشعر الغربي منذ القدم باسم اللازمة refrain ، وهي « تكرار
سطر أو أسطر أو جزء من السطر في ثانيا القصيدة على مسافات عادة
ما تكون متساوية ، والأغلب أن يكون في نهاية المقطع » (٣١) . ولا
شك في أن هذا التكرار يؤدي وظيفة جمالية ؛ لكننا نواجه في المثال
الذي بين أيدينا من طه حسين شيئا آخر كذلك ؛ فهو هنا يملأ
المقال ، ويكرر بين الحين والحين جملة طويلة نسبيا ، وكأنه كان يظل
محفظا في ذاكرته بهذه الجملة إلى أن يجهد لها في كل مرة تمهيدا جديدا
هو بالنسبة للذاكرة الكلامية العادية طويل نسبيا . وفي هذا ما يؤكد
كفاءة الذاكرة الكلامية عند طه حسين على نحو متميز . ولا غرابة
في هذا إذا كنا على استعداد للتسليم بأن العالم كله قد انحل في عقل
طه حسين في صور كلامية ، حتى أصبح الكلام هو عالمه للممكن .

هـ — التكرار التجاوري :

ونعني بهذا تكرار الكلمة المفردة مرتين أو ثلاثا بصورة متتابعة
ومتلاحقة (معطوفة على نفسها) :

— « وقد جعلت أنحد وأنحد .. » — وأرسلته مع الريح
إلى مكان بعيد بعيد (٣٢) .

— « وقد عاد طيب وطيب » (٣٣) .

— « ثم مضى من الأسبوع يوم ويوم » (٣٤) .

— (الكلام عن البنابيع الحارقة التي تفجرت من الأرض)
« ... ولكنها على ذلك لا تحرق شيئا ، ولا تغرق شيئا ،
وإنما تمضي وتمضي في ارتفاعها ، وتمضي وتمضي في
اتساعها ، ثم تتضاءل قليلا قليلا ، وإذا هي تمبط ثم
تمبط ، وتضيئ ثم تضيئ .. » (٣٥) .

وفضلا عن القيمة الجمالية الصوتية لهذا التكرار (وهي
شديدة البروز هنا) ، فإنه يؤدي وظائف معنوية مختلفة . ففي
الوقت الذي قد يدل فيه تكرار « بعيد » على المبالغة والإيغال ،
يدل تكرار كلمة « أنحد » على استمرارية الحركة في الفعل .
أما تكرار كلمة « طيب » « ثلاث مرات ، وكذلك كلمة
« يوم » فللدلالة على الكثرة . ونماذج التكرار في المثال الأخير
كلها فعلية ، تدل على الاستمرارية .

٢ — الولوج بالثنائيات :

والثنائيات عند طه حسين نوعان : ثنائيات متضامة ،
وثنائيات متضادة .

أ — الثنائيات المتضامة (والأمثلة هنا جميعا من المجلد ١٤
من المجموعة الكاملة) :

— « فلما بلغنا شترة مجهودين مكدودين ، جياعا ظمأ .. »
(ص ٤٨٢)

— « رفيق رفيق . » (ص ٤٦٠)

— « فرجة مرحة . » (ص ٥٣١)

— « الماهرة الماكرة . » (ص ٥٢١)

— « يبلغ أذن الملك صوت شهرزاد رفيقا رفيقا . » (ص
٥٤٢)

— « هذا الجور الفرح المرح . » (ص ٥٥٨)

— « فأخذ يقامر ويغامر . » (ص ٥٦٢)

— « سحب متراكمة متراكبة . » (ص ٥٦٥) .

— « ويعرفون فنتها وفظتها . » (ص ٥٨٣)

— « مداعبا ملاعبا . » (ص ٥٩)

في المثال الأول يتضح نجاس الصيغة الاشتقاقية بين عنصرى
الثنائيتين كليهما . وفي الأمثلة التسعة التالية يهيمن الجناس الناقص
على كل ثنائية ، فيضيف ذلك إلى تضافر المعنى وتضامه بين عنصرى
كل ثنائية جرسا موسيقيا عاليا . وواضح أن بعض هذه الثنائيات قد
تكرر هنا . وهي على كل حال كثيرة الدوران في كلام طه حسين ،
على نحو يؤكد أنها من ركائزه الكلامية الحاضرة دائما في ذاكرته .

ب — الثنائيات المتضادة :

وهي التي يجمع فيها بين الكلمة وضدها . وغرام طه حسين بهذا

— « وضحك صاحب الغرفة الأولى فيما بينه وبين نفسه ساخرًا من هؤلاء الناس ،

وضحك صاحب الغرفة الثانية فيما بينه وبين نفسه راثيًا هؤلاء الناس » (ص ٤١٦) .

هنا تتوازن الأمور فيتوازن الكلام ، لما قيل في الحالة الأولى هزئي جلته ما قيل في الحالة الثانية ، ففي الحالة الأولى كان هناك ضحك وسخرية وضحك ورائاء ، وهذا نفسه ما حدث في الحالة الثانية . لكن هذا التوازن سبطن تعارضًا ، يتمثل في أن من ضحك راثيًا للناس في المرة الأولى قد ضحك سخرية في المرة الثانية ، ومن ضحك سخرية في الأولى قد ضحك رثاء في الثانية . والجملةتان في المرة الأولى قد تكررتا ، مع اختلاف يسير (ولكنه الاختلاف الذي يصنع التعارض) هو أن كلمتي الرثاء والسخرية قد تبادلتا المكان في المرة الثانية .

وهكذا يرتبط هذا الضرب من التكرار المتوازن المتعارض بواقع التجربة الحياتية لطه حسين ، بل يكاد يكون مشقًا منها ، كاشفاً لتلك الفارقة الوجودية الكبرى في تمام أنماط الحياة وأبنيتها المختلفة على مبدأ التعارض المتوازن . وربما كشف التحليل عن أن حياة طه حسين نفسه لم تكن إلا سلسلة من الثنائيات المتعارضة والمتوازنة .

٣ — الأبنية الثلاثية : الحدان والوسط :

وحقيقة هذه الأبنية الكلامية عند طه حسين أنها قائمة أساسًا على الثنائيات المتضادة ، فالطرفان يمثلان هذه الثنائية ، أما الوسط فهو الذي يجمع بينهما دون مزج ، ودون أن يركب منهما شيئًا جديدًا . ولذلك يصعب النظر إلى هذه الأبنية — على مستوى التفكير — على أنها أبنية جدلية . وربما كشفت دراسة فكر طه حسين بعامة عن أنه لم يكن فكرا جدليا بالمعنى الدقيق ، وأنه فكر تصالحي أكثر منه جدلي . وأياما كان الأمر فإن هذه الأبنية الثلاثية كانت تشكل آلية من آليات الخطاب عند طه حسين ، وركيزة من ركائزه الأساسية في عملية التكلم .

في مقال بعنوان « من أحاديث العيد » يقول طه حسين :

« .. واندلع قوم إلى السرور العريض ، واندلع قوم آخرون إلى الحزن العميق ، وتردد قوم بين هذا وذلك ، يملكون من كليهما بحظ معتدل .. » (ص ٣٧١) .

ويقول في مقال آخر بعنوان « بين الأدب والسياسة » :

« .. وهو يحتمل عنوان أولئك ويحتمل طو هؤلاء ، همزونا حينًا ، سرورًا حينًا آخر ، ساخرًا من أولئك وهؤلاء دائمًا . » (ص ٤١١) .

ويقول في مستهل مقاله « شياطين الإنس والجن » :

« تستطيع أن تضحك إذا كان مزاجك يهريك بالضحك ، وتستطيع أن تبكي إذا كان مزاجك يدفعك إلى البكاء ، وتستطيع أن تتوسط بين ذلك إن كنت رجلا معتدل المزاج . » (ص ٤٩٦) .

الضرب من الثنائيات أشد ، وتفشيها في كلامه لا يكاد يحيط به الحصر . والثنائيات هنا ، كالثنائيات السابقة ، تكون من الأسماء والصفات والأفعال :

— « .. سعيد بما تحمله عليه من الرضا والسخط ، ومن اللذة والألم ، ومن النعيم والبؤس ، ومن الظفر والحمران . » (ص ٥٤٠) .

— « إن فيها الحى والميت ، إن فيها المصالح والمضامات ، إن فيها الغالى والرخيص ، إن فيها المبتذل والتفيس » (ص ٤١٠) .

— « فإذا فرغت امرأة سقراط وفرغ معها زوجها من الاستقبال وما فيه من حديث مختلف مؤتلف ، معوج مستقيم ، واضح غامض ، خصب جدد ، خطر برى .. » (ص ٣٥٨) .

— « وأصحاب السلطان من الوزراء والرؤساء ناس كثيرهم من الناس ، يحفظون ويصيرون ، ويسرفون ويقتصدون ، ويجورون ويمدنون . » (ص ٤٦٤) .

— « يعرف من هذا الانخداع فيقبل ويدبر ، ويدنو وينأى ، ويسم ويمس .. » (ص ٤٨٨) .

— « .. لا تدنيه إلا لتقصيه ، ولا تلتطف به إلا لتعتف عليه . » (ص ٥٤٠) .

— « إن الأيل تقبل لتدبر ، وتدبر لتقبل . » (ص ٤٩٩) .

— « وهم نيام كالأيقظ ، وأيقظ كالنائم . » (ص ٤٧٢) .

— « يقظان كالنائم ، ونائم كاليقظان . » (ص ٤٠٦) .

هذا الولع بالثنائيات بعامة ، وبالثنائيات المتضادة على وجه الخصوص ، لم ينشأ لدى طه حسين من فراغ ، بل كانت له جذوره العميقة في تربيته العقلية والشعرية (سيرد فيها بعد تفسير ذلك) . ومع ذلك فقد كان يرى الأشياء أمامه في الواقع الخارجى تتعارض وتتوازن في الوقت نفسه ، أو هي — إذا نحن اصطنعنا لفظة الخاصة — تتوازن في تعارضها .

في مقال بعنوان « خوف » يحكى لنا طه حسين واقعة حدثت في إحدى الوزارات ، خلاصتها أن الناس من الموظفين وغيرهم كانوا دائمي الإقبال والتردد على غرفة بيمينها في إحدى الوزارات ، ثم شاع خبر تغير الوزارة فإذا بالناس ينصرفون عن هذه الغرفة إلى غرفة أخرى ..

— « وضحك صاحب الغرفة الأولى فيما بينه وبين نفسه رثاء هؤلاء الناس ،

وضحك صاحب الغرفة الثانية فيما بينه وبين نفسه سخرية من هؤلاء الناس . »

وحين ظهرت صحف المساء تحمل نبأ بقاء الوزارة دون تغيير عاد الناس فازدحموا حول الغرفة الأولى ، ودخلوا نهائيا ما حول الغرفة الثانية .

وأخيراً يقول في مقال بعنوان «جوع وأحاديث» :

«وأقبل القترفون على غرفهم ينعمون بغير حساب ، وأقبل المحرومون على حرامهم يأملون بغير حساب ، وتذبذب بين أولئك وهؤلاء فريق من أوساط الناس » . (ص ٥٠٢) .

وفي هذه الأقوال تتكشف جملة أمور :

أ - هناك شبه تواتر للمعنيين المتضادين اللذين يمثلان طرفي كل بنية ، وهما الحزن والسرور ؛ فهما يظهران صريحين في المثالين الأول والثاني ، ويظهران وراء ما يلونان به مزاج الناس من رغبة في الضحك أو في البكاء (السرور - الضحك - الحزن - البكاء) ، ثم يظهران في المثال الأخير وراء ما يصحبها من ممارسة (السرور - التمتع - الحزن - التألم) .

ب - أن الطرفين في هذه الأبنية يظلان قائمين منفصلين ؛ ففريق يعيش السرور أو ما يصحبه ، وفريق يعيش الحزن أو ما يلازمه ، في قسمة مكانية واضحة . فإذا ما ألقا بشخص واحد كان وقوعهما في مرحلتين مستقلتين ، في قسمة زمنية واضحة كذلك («هزونا حيناً ، مسرورا حيناً آخر») .

ج - أن العنصر الثالث ، وهو الوسط الذي يجمع بين الطرفين ، لم يستطع أن يصنع منها تركيباً جديداً موحداً ، ولكنه جمع قدرًا من هذا وقدرًا من هذا («يأخذون من كليهما يحظ معتدل») دون إيفال في أحد الطرفين ، التزاماً لحد الاعتدال . حل أن هذا الجمع غير متزامن كذلك ؛ فالطرفان لا يجتمعان - وإن كان في اعتدال - معاً ، بل يكون بينهما تناوب ، تفصح عنه عبارة «وتردد قوم بين هذا وذاك» ، وعبارة «وتذبذب بين أولئك وهؤلاء فريق» .

د - للمثل الوحيد الذي يشي بشيء من الجدل هنا هو المثل الثاني ، حيث يقوم الوسط برفض الطرفين معاً ، واتخاذ موقف جديد («ساخرا من أولئك وهؤلاء جميعاً») . وأقول «بشيء» لأن الموقف الجديد لا يتعلق في تلك البنية بالطرفين المتضادين . فالسخرية لم تكن نفيًا للسرور والحزن المتناوبين وللتقسيم للزمان بقدر ما هي نفي لطرفين آخرين هما «العدوان» و«اللهم» (يحتمل عدوان أولئك وهؤلاء) ، وعندئذ تبقى معاناة الحزن حيناً والسرور حيناً قائمة ، وتكون السخرية مجرد أداة دافعية تسعف حل احتياهما .

وإذا كانت هذه البنية الثلاثية في عمومها وشبهجة الصلة برؤية طه حسين للعالم فإن النموذج الدال على سلوكه ، والمرتبطة بخصوصية تجربته الحياتية ، إنما تمثله الملاحظة الأخيرة (د) ؛ فقد كانت حياته - في حدود ما عرفنا منها - نسفاً متصلاً يتوزعه السرور والحزن (أو مصاحبهما) :

«فالفصول بالقياس إلينا هي الأوقات التي نجد فيها الراحة والروح لفرضى ، أو نجد فيها العناء والجهد فنسخط ، أو نتردد فيها بين ذلك فنسعد حيناً ونشتى حيناً» . (ص ٤٨٧) .

أما السخرية عنده فقد كانت في اللقائ الأول آلية نفسية دافعية موجهة إلى الآخرين ، تكشف عن نفسها عندما يستفز ، وتظل

عميقة القرار في نفسه من أجل أن تجعل الحياة بوجهيها السار والمحزون محتملة .

هـ - وعلى المستوى الكلامي تهيم هذه البنية المؤتلفة من حدين ووسط لبنية كلامية طويلة النفس نسبياً ، إذ تمتد في أكثر من جملة . وما هي إلا أن يدبر طه حسين في نفسه وهو يتكلم الطرفين المتعارضين (وهما حل كل حال جاهزان دائماً في عقله) حتى تتوارد على لسانه الصيغ المألوفة له ، أو الشبيهة بهاء التي ينسج منها بنية كلامية مجسدة لتلك البنية التصورية .

٤ - البنية التصنيفية :

وهي تمثل شكلاً من أبنية الكلام التقليدية عند طه حسين . وهي في الوقت نفسه بنية ضابطة لحركة الكلام ومساورة ، لأنها تصنع ركائز استهلاكية لنسق متصل من الجمل يتحول إليها المتكلم . والتصنيف الذي هو سمة هذه البنية يتمثل في أفراد أوجه مختلفة وتمييزة للشئ الواحد .

— يقول عن شهریار :

«وئارت في نفسه عاطفة ضئيلة ولكنها حادة . فيها شيء من حسرة ، وفيها شيء من يأس ، وفيها شيء من حزن على عهد قد انقضى ...» . (ص ٥١٣) .

ويقول في موقف لشهر زاد منه :

«... وتختلس إليه بين وقت ووقت نظرات كأنها السهام ؛ فيها كثير من العطف ، وفيها كثير من القسوة ؛ وفيها كثير من الإغراء الذي يثير الطمع ؛ وفيها كثير من الإيذاء الذي يملأ النفس بأساً وقنوطاً» . (ص ٥٢١) .

— ويقول عن المغنية الأمريكية المولدة هاربان أندرسون :

«... وقد جمع صومها خصائص الضوء والظلمة ، وخصائص الصحراء المحرقة والرياض التي يشيع فيها الروح والريحان والراحة والنعم . فيه قوة تصور الشمس في عصفوها ... وفيه رقة عذبة ساحرة ... وفيه مع ذلك قوة تصور هدير البحر ... وفيه قوة معتدلة مقتصد ... وفيه رقة رقيقة ولين لين ... وفيه همس خفي خفي ...» . (ص ٣٩٨) .

نلاحظ في المثال الأول هنا أن عاطفة شهریار قد قسمت مكوناتها وصنفت في ثلاثة : الحسرة ، واليأس ، والحزن . وفي المثال الثاني شققت نظرات شهرزاد وصنفت مكوناتها في أربعة : العطف ، والقسوة ، والإغراء ، والإيذاء . أما للمثال الثالث فقد صنفت فيه مكونات صوت المغنية في ستة : قوة الشمس ، والرقعة الساحرة ، وقوة هدير البحر ، وقوة معتدلة ، والرقعة الرقيقة ، والهمس الخفي .

وتلفتنا هذه الأمثلة الثلاثة إلى ظاهرة بالغة الأهمية في استراتيجيات الكلام عند طه حسين ، فكل صنف يستغل بجملة أساساً ، ولكن مساحة هذه الجملة قد تكون محدودة حين تنتهي بذكر الصنف نفسه ثم تستأنف بعدها جملة جديدة بالصنف التالي («فيها شيء من حسرة ، وفيها ...») . وقد تمتد مساحة الجملة

الناس : ينعم بعضهم ويشقى بعضهم الآخر ، وينعم الرجل منهم أياما أو ليالي من الدهر ، ثم يشقى أياما وليالي أخرى ، وينعم الرجل منهم ساعة من نهار أو ساعة من ليل ، ثم يشقى سائر ساعات النهار ، أو سائر ساعات الليل . . . (ص ٥٧٥) .

والأمثلة بعد ذلك تكاد تطالعنا في كل موضع من كلام طه حسين ، على النحو الذي يجعل استخدام هذه البنية من خصوصياته .

ومن الواضح في هذه البنية أنها تبدأ بتقرير حقيقة ما . ولكن هذا التقرير فيه إجمال يتوقع معه التكلم - أو يتوهم - أن المستمع سوجه إليه السؤال : « وكيف ؟ » ، فيشرع التكلم عندئذ في التفصيل . ولأن هذا الموقف دراسي في تكوينه فإنه يمكن لذلك استمداده ، أحيى أن التكلم يستطيع أن يوظف هذه الآلية متى شاء ، فيبني الموقف الجديد على التقرير في الصيغة التي تستيعب السؤال عن الحقيقة ، وعندئذ يحس في البيان . ونظن ظنا أن الأدب الشفاهي هو مصدر هذه البنية . والمؤكد أنها بارزة ومتكررة في « كلبلة ودمعة » ، فهناك دائما حقيقة كلية يقررها الحكماء ، وسؤال تقليدي من الملك يتبعها (« وكيف كان ذلك ؟ ») ، وحكاية تروى بعد ذلك تفصيلا ، إجابة عن السؤال ، وشرحا للحقيقة (« زعموا أن . . . ») .

وفي المثال الأول هنا تواجهنا منذ اللحظة الأولى عبارة تقرر أن الأدباء كانوا يسايرون الزمان كدأهم . وهنا يرد السؤال الملغى : وكيف كان دأهم في هذه المسيرة ؟ وعند ذلك يأتي الجواب التفصيلي الشارح : « كانوا يفترون للنهار . . . إلخ » .

وفي المثال الثاني تقرر بدايته حقيقة أن ما كان يلقاه الموظفون في النوادي والمقاهي من تسلية وتعمية هو شر أنواع التسلية والتعمية . وعندئذ يكون السؤال الملغى : وكيف ذلك ؟ أو لماذا ؟ ولا فرق (في استعمالنا العامة المتفاهمة كثيرا ما نجتمع الصيغتين معا : « كيف ولماذا ؟ ») ، وعندئذ يأتي التفصيل الشارح : « يلقون رفاههم وأترابهم . . . إلخ » .

وفي المثال الأخير تقرر شهرزاد في البداية تلك الحقيقة العامة : أن النعم والبؤس دولة بين الناس . ثم كأنها سمعت إلى سؤال لم يقله الملك وكان أخرى به أن يقوله ، وفقا لما تقتضيه دراسة الموقف ، يقول لها : « وكيف كان ذلك ؟ » ، فهي تأخذ عندئذ في الشرح المفصل : « ينعم بعضهم ويشقى . . . إلخ » .

على أن هذه البنية أخيرا إذا كانت كثيرة الظهور في كلام طه فربما يرجع ذلك أساسا إلى طبيعة المعلم فيه : فبنية « التفصيل بعد الإجمال » بنية تعليمية من الطراز الأول .

٦ - نسق التراكيب المترادفة :

والترادف بين معاني الألفاظ في اللغة معروف ، سواء كنا نسلم به أو نرفضه . ولا يحتاج الأمر إلى مثله أو التمثيل له من كلام طه حسين ؛ فهو ظاهرة لغوية عامة ومشتركة . هذا فضلا عن أننا نعتقد - كما ذكرنا من قبل - أن تعامل طه حسين مع اللغة كان على مستوى التراكيب أكثر منه تعاملًا مع المفردات ؛ فكل مفردة لها وضعها دائما من تركيب لغوي ما (وهذه مسألة تقع في نطاق علم

قليلًا عن طريق إيراد وصف للخاصية المعينة للمصنف) « فيها كثير من الإغراء الذي يثير الطمع » . وقد تقضى هذه الجملة إلى نسق متصل من الجمل (« وفيه قوة معتدلة مقتصدة ، تصور انحدار النهر وقد هم أن يخضب ، ثم بدا له فآثر الرزانة والرصانة ، واستمسك في غير استرخاء ولا انحلال ») . وقد يمتد هذا النسق في لوحة كاملة كثيرة التفاصيل (« وفيه همس غفى ، يصور هفيف النسيم وحفيف الأغصان في الجنة المطفئة البقطة ، التي لا تريد أن تعنف بنفسها فتضطرب ، ولا تريد أن تستسلم لأثقال الطبيعة فتنام ، وإنما هي بقطة فرحة مرحة ، تبسم لها الحياة في دعة ، تتناجى غصونها ، وتتأذى أطيارها ، وتتبادل أزهارها وأثمارها في سر من الفكاهة والدعابة والمعبث فنونا لا تشق عليها ، ولا تشق على من يلم بها من الناس ») .

وهكذا يمكن أن تسعف بنية تصنيفية واحدة على ما يملأ صفحة كاملة من الكلام ، أو ما يشغل بضعة دقائق من الزمن .

● - البنية التوليدية الشارحة :

وقد يكون هذا النوع من البنية مشتركا بين طه حسين وغيره ممن يتكلمون أو يكتبون ، أو ممن يكتبون كما يتكلمون ؛ لكن ما يخص طه حسين منه أنه متواتر عنده ، كثيرة الظهور في كلامه . والمقصود بالبنية التوليدية الشارحة هو كيف أن جملة تقريرية واحدة statement تستدعي جملة أو مجموعة من الجمل تتعلق بمحتواها الموضوعي ، وتكون شارحة في تفصيل لهذا المحتوى . إنه التفصيل إذن ، الذي يخرج من الإجمال ويتولد عنه ، ويظل لذلك متعلقا به .

يقول طه حسين في مقال بعنوان « أحاديث الأسبوع » :

.. كان الأدباء يسايرون الزمان كدأهم في كل حين وفي كل بيئة : كانوا يفترون للنهار ويشطون لليل . كانوا يهفلون للظهر ويغفون لمغرب الشمس . كانوا يؤدون أعمالهم حامدين هامدين في الضحى ، أو يتخلون شكل الذين يؤدون أعمالهم وهم لا يؤدون منها شيئا . . . (ص ٣٥٠) .

وفي مقال آخر بعنوان « النفوس القلقة » ، يتحدث طه حسين عن القلق وكيف أنه أصاب الناس من كل الطبقات والفئات ، ويذكر فئة الموظفين ومعاناتهم لأهواء الحياة ، وكيف أنهم يخرجون إلى الأندية والنوادي يلتصقون بالتسلية والتعمية ..

« يهفلون بها كشر ما يظفر الناس بالتسلية والتعمية : يلقون رفاههم وأترابهم وفوى مودهم فلا يسمعون منهم إلا شكاية متصلة مثل شكائهم ولقلا مزحجا مثل قلقهم ؛ فهم يتعمون بالشكاية من الشكاية ، ويتسلون بالقلق المزيج عن القلق المزيج ، وهم ينفقون حياتهم في هذا لا يدونون لأمن النفوس طمعا ، ولا يحسون لطمثان القلوب روحا . . . (ص ٤٦٩) .

ويقول في « سر شهرزاد » :

« انظر أيها الملك السعيد فإن النعم والبؤس دولة بين

النفس اللغوي ، لكي يجيب عن السؤال : هل نحن نفكر بالألفاظ أم بالتركيب) .

والذي نقصده بنسب التركيب المترادفة يتحقق على مستويين : مستوى يتكون فيه النسق الكلامي من سلسلة من الجمل ، مترادف فيها تقريباً كل جملة مع سائر الجمل على مستوى البناء النحوي ، مع اختلاف في المعنى من جملة إلى أخرى ، والمستوى الثاني هو ذلك الذي تترادف فيه الجمل المكونة للنسق على المستويين معاً : البناء النحوي والمعنى .

النموذج الأول :

« فاذرف ما تستطيع أن تذرف من دموع »

واحمل ما تستطيع أن تحمل من حزن »

واعمل ما تستطيع أن تعمل من خير »

ونجرح ما نستطيع أن نتجرح من ندم » . (ص ٥٧٧) .

— « ... وتذكر أسأؤهم فتتمتع بها الأفواه ، وتبتسم لها الشفاه ، وتشرق لها الوجوه ، ويشهد بها الإعجاب ... » . (ص ٣٦٣) .

— « قوم هم أقرب إلى قرابة من لبنان ، وهم أكثر منه حمى ، وأوسع منه يداً ، وأبعد منه قدرة ، وأطول منه باهاً » . (ص ٤٩١) .

النموذج الثاني :

— « تبين هذه الأشياء إن استطعت أن تبيها »

وأحط بها إن أتيت لك أن تحيط بها ... » . (ص ٤٠٩) .

— « يلقى في قلبه أنه أنفذ النفس ذكاه ، وأصدقهم فطنة ، وأبعدهم نظراً ، وأدقهم فهماً ، وأصدقهم حكماً ... » . (ص ٤٩٧) .

« ... هو قلب مضطرب ، وعقل مختلط ، ونفس مفرقة ، وعراطر مشرقة ، وهبة للمعبرين ، وعظة للمتأملين » . (ص ٤٠٨) .

في المثال الأول من النموذج الأول يتحقق ترادف البنية النحوية في الجمل الأربع (كل جملة يتكون نسقها البنائي من : فعل أمر + فعل مضارع + مصدر مؤول + اسم ، على التوالي) . لكن ما تقوله كل جملة يختلف عما تقوله غيرها (ذرف الدموع - حمل الحزن - حمل الخبر - تجرع الندم) . وكذلك الأمر في المثالين الثاني والثالث من هذا النموذج .

وفي النموذج الثاني تترادف في المثال الأول منه البنية النحوية لجملتي النسق ، مع اختلاف ظاهري في بداية الجملة الثانية (وأحط بها) لا يغير من طبيعتها ، أما هل مستوى الدلالة فهناك ترادف أيضاً في المعنى (تبين الأشياء - الإحاطة بالأشياء [علماً]) . وكذلك الأمر في المثال الثاني ، حيث تترادف معاني أجزاء الجمل فيه ، المترادفة على مستوى البنية النحوية أيضاً (الذكاء الناذل - الفطنة الصادقة - النظر البعيد - الفهم الدقيق - الحكم الصادق) . وقس على ذلك المثال الثالث .

ويمكننا أن نلاحظ هنا رعي طه حسين الواضح بأنه ينشئ جملاً

وعبارات متوازنة على مستوى البنية النحوية ، ومتوازنة كذلك على مستوى الدلالة ، سواء اختلفت هذه الدلالة (النموذج الأول) أو اتفقت (النموذج الثاني) . وفي كلا الحالتين يتم ورود الألفاظ على أساس من المساواة equivalence ، والتباين ، والتخالف ، والترادف ، والنضاد ، في حين يتم الترابط بينها ، أي رصفها في محور التوزيع المتمثل في سياق الجملة أو العبارة ، على أساس من علاقة المجاورة Contiguity . وعلى هذا النحو تتحقق في كلام طه حسين على نحو بارز وظيفة الأداء الشعرى التي قال بها رومان جاكسون ، والمتمثلة في « إسقاط مبدأ المساواة من محور الاختيار على محور التوزيع » (٣) ، حيث تصبح المساواة أداة فاعلة في السياق .

على أنه ينبغي الإشارة في هذا السياق أيضاً إلى أن ما سبناه « نسق التركيب المترادفة » إنما يميز كذلك أسلوب واحد من شيوخ أدباء العربية القدامى هو الجاحظ . وإعجاب طه حسين بالجاحظ معروف . لكن ما يجعل لهذا النسق خصوصيته عند طه حسين هو التزامه بترادف الصيغ النحوية ، على نحو يجعل لهذا النسق الكلامي إيقاعاً بارزاً .

وكذلك ينبغي أن يكون واضحاً أننا إنما نتوقف في الأمثلة التي نسوقها من أبنية الكلام وأنساقه عند طه حسين عند الخصوصية التي هي موضع النظر في كل حالة ، دون أن نشير إلى ما قد يكون هنالك في المثل الواحد من خصوصيات أخرى ، منعا لثبثت الفكرة من جهة ، واعتقاداً على أن إبراز هذه الخصوصيات الواحدة بعد الأخرى يمكن آخر الأمر أن يتراكم في الذهن من جهة أخرى ، وعندئذ يمكن للذهن عند التحليل أن يستكشف في السياق الكلامي الواحد أكثر من خصوصية . فعين نقف على المثال الذي يقول فيه طه حسين : « ... يعرف متى هذا الانخداع ليقبل ويدير ، ويدنو ويتألى ، ويسم ويسم ويسم » (ص ٤٨٨) ، لا يكفي أن نلاحظ الثنائيات المتضادة فيه ، بل نلتفت كذلك إلى تواتر البنية النحوية في وحدات هذا السياق الثلاث ، حيث تبني كل وحدة منها من فعلين مضارعين وفاعليهما المستترين ، كما نلتفت إلى تواتر المعنى في الوحدتين الأولىين ، ومخالفة الثالثة لهما ، ثم التوازن بين هذه الوحدات ، وتوازن عناصر كل وحدة (الفعلان في الوحدة الأولى رباعيان ، فكلاهما مضموم الأول ، وهما في الثانية والثالثة ثلاثيان مفتوحا الأول ، وكلاهما في الثانية ينتهي بحرف هلة ، وكلاهما في الثالثة مكسور العين) . وهذا كله في نسق كلامي يشغل حيزاً زمنياً محدوداً . فإذا اتسع نطاق هذا الحيز فشمل فقرة كاملة مثلاً ، برزت لنا ألوان مختلفة من تلك الخصوصيات ، مفرقة في الأنساق اللغوية المختلفة التي اشتملت عليها هذه الفقرة ، وبرزت لنا في الوقت نفسه كفايات انتقال التكلم طه حسين من نسق فيها إلى نسق .

٧- آليات الترابط :

كما يترابط الكلام في الكتابة فإنه كذلك لابد أن يترابط في الخطاب الكلامي . لكن هذا الترابط يتم لدى الكاتب في المكان ، على الورق ، فتختار له عندئذ وسائل الربط الملائمة في طمأنينة ، أهمي أن الكاتب قادر على أن يعدل المرة بعد المرة من أوضاع الجمل

يقول في وصف مشهد يعالج فيه جماعة من الناس إثبات نعش على إحدى سيارات الموت « فيأبى عليهم بعض الإرباء ثم يطيعهم ويستسلم لهم » :

وإذا خففة جافة كإقفال الباب ، وإذا النعش قد استقر ، وإذا أزيز ضئيل نحيل يرتفع في الميدان ثم يتسع ويضخم ، وإذا السيارة تنطلق كأنها السهم إلى ذلك المكان الذي لا يعود منه من استقر فيه ، وإذا نحن نتبعها كاسفين ونعود كاسفين ، وإذا الحياة تتصلب بنا وتضطرب خطوبها من حولنا . . . (٣٩) .

ويقول طه حسين في « أحلام شهرزاد » :

« ثم تخفى لحظات طوال أو قصار ، وإذا الملك يستوى جالساً في نفس الوقت الذي تستوى فيه شهرزاد جالسة ، وإذا الملك يبهض قائماً في نفس الوقت الذي تهبط فيه شهرزاد قائمة ، وإذا الملك يسمي خطوات قصاراً كما تسمى شهرزاد خطوات قصاراً ، وإذا العاشقان يلتقيان فيمتانقان فيغيبان في قبلة عرفاً أوها ولم يعرفا آخرها ، ثم يفيقان ، وإذا الزورق ينساب بهما في نهر ضيق هادئ . . . » (٤٠) إلخ .

وفي النص الأول نطالما « إذا » ست مرات ، وفي الثاني خمس مرات ، على الرغم من قصر النصين الواضح ، لكن تصنع ترابطاً بين جزئيات الحدث ، لم تكن أداة العطف الجهادية لتحقيقه . ذلك بأن « إذا » هنا لم تكف بمجرد الربط بين هذه الجزئيات (ومن ثم بين الجمل) ، بل علفت كذلك حدوث كل جزئية منها على الجزئية السابقة .

ولا سبيل الآن إلى تفصي آليات الترابط في كلام طه حسين ؛ فهي تتعلق بكلامه كله ، وربما قامت عليها دراسة مستقلة .

٨ - اللامزات .

لكل متكلم لازمات خاصة به ، بعضها حركي وإيماني ، وبعضها - وهو الأهم - يتعلق بالكلام نفسه . وليس غريباً على رجل حاضر وأمل على مدى ستين عاماً مثل طه حسين أن تكون له لازمات كلامية خاصة . وكونها لازمات يعني بداهة أنها كثيرة الورد في كلام صاحبها . وقد تكون لهذه اللامزات أصول في الاستعمال الكلامي لدى آخرين ، قدامى أو محدثين ، ولكن كثرة ورودها لدى متكلم بعينه هو ما يميزها طابع الخصوصية . على أن كثيراً من لازمات طه حسين يوشك أن يكون من ابتكاره - على نحو ما سئرى . وسواء كان لهذه اللامزات أصولها عند آخرين أو كانت مبتكرة ، فإنها تمكس أبعاداً ومستويات فكرية وتصورية عند صاحبها . وفي إيجاز أقول إن هذه اللامزات هي أكثر الأشياء دلالة على صاحبها . وهي مؤشرات مبثوثة في كل ما نقرأ من كلام طه ، تنبئنا بين الحين والحين إلى أن المتكلم هو طه حسين .

من أبرز هذه اللامزات عند طه حسين ما يمكن أن نسميه « التركيب المنكسر » ، وهو تركيب مكون من جملتين ثانيتين معطوفة (بحرف العطف « أو » أو بالواو) على أولاهما ، ولكن « الفضلة » في الجملة الأولى تنقلب مسنداً إليه في الثانية ، وينقلب المسند إليه فضلة ، أو تنقلب المفعول به فاعلاً ، والفاعل مفعولاً به .

وأجزاء الجمل التي يريد أن يكون منها سيقاً مترابطاً ، وأن يغير في كل مرة من وسائل الربط التي تضمن تماسك النسق على المستوى النحوي والمعنوي . والذين يعانون الترجمة عن لغة أخرى يدركون جيداً كيف يبرز أمامهم في بعض الحالات أكثر من احتمال لبناء النسق المترجم ؛ وفي كل احتمال تختلف أداة الربط بين الجمل أو أجزائها ، المكونة لنسق واحد . أما الترابط في حالة الخطاب الكلامي فيتم في الزمن ؛ ولا حيلة عندئذ في العدول عنه إلى ترابط آخر ؛ لأنه يتم دفعة واحدة ، وبصورة متتالية ، ومن هنا يتحتم على المتكلم أن يمثل وسيلة الربط بين أجزاء النسق الكلامي وتعليق بعضها ببعض - أن يمثلها في ذهنه قبل أن ينطق ببنت شفة . ولأن الزمن المتاح لا يسمح بالتأمل والمراجعة ، نتيجة لاستمرارية عملية الكلام ، فلا بد أن تكون لدى المتكلم حصيلة جاهزة من تلك الوسائل (المفاتيح) التي يواجه بها الموقف ، تسعف على الخصى في العملية الكلامية ، وتضبط حركة الكلام ، وتضمن ترابطه النحوي والمعنوي .

ومن آليات الربط الجاهزة عند طه حسين تعليق زمن بزمن ، أو حدوث بحدوث ، بحيث يترتب الحدوث الثالث على تمام الأول . والصيغة الجاهزة لإحداث هذا الربط هي صيغة « لم يكند . . . حتى . . . » وما أكثر ما يرتكز عليها في كلامه ؛ وإنها لتتكرر - على سبيل المثال - ست مرات في صفحة واحدة من كلامه (٣٨) :

يقول عن الأدب العربي :

« فلم يكند يتجاوز البادية حتى استحالته هذه الطبيعة الخصبية ، التي كانت منكشة ، إلى جلوة من النار لم تلبث أن اشتعلت . . . » إلخ .

ويقول عن الإسلام :

« إن الإسلام لم يكند يظهر ويتجاوز الجزيرة أيام أبى بكر وعمر حتى انتقلت معه اللغة وما فيها من أدب . . . » إلخ .

ويقول عن القرن الثامن :

« وما نكاد نصل إلى منتصف القرن الثامن حتى نجد أن كثرة الشعراء ليست من العرب ، بل من الشعوب الأجنبية التي أخضعها العرب . . . » وهكذا . . .

ومن الواضح أنه كان من الممكن التنوع في وسيلة الربط في هذه الأمثلة . ففي المثال الأول كان من الممكن أن يقال : « وعندما تجاوز البادية ، استحالته هذه الطبيعة . . . » إلخ ؛ أو يقال : « تجاوز الأدب العربي البادية ، وهناك (وعند ذاك) استحالته . . . » إلخ . والشئ نفسه ممكن بالنسبة إلى المثال الثاني . وفي المثال الثالث كان يمكن - بالإضافة إلى ذلك - أن يقال : « حتى إذا ما وصلنا إلى منتصف القرن الثامن وجدنا أن . . . » إلخ . وكل هذه وغيرها وسائل ممكنة لإحداث الربط بين زمنين أو حدثين في زمنين متصلين . ولكن طه حسين يعول في معظم الأوقات على الصيغة الأخيرة عنده : « لم يكند . . . حتى . . . »

وقريب من هذا ولعمه الشديد ببناء كامل من الأزمنة / الأحداث بالتحويل في الربط بينها على « إذا » الفجائية .

وفي المجلد الرابع عشر من مجموعة أعماله نقراً :

« غاب عن نفسه ، أو غابت عنه نفسه » . (ص ٥١٥) .
« كلما عاد إلى النوم ، أو عاد إليه » . (ص ٥٣٤) .
« كان لا يكاد يلم بهذا الخطر الأحمر ، وكان هذا الخطر الأحمر لا يكاد يلم به ... » . (ص ٥٢٢) .
« .. وقد ذهل عما حوله ، وذهل عنه ما حوله » . (ص ٥٣٢) .

« .. فقد خلصت نفسه لشهرزاد ، وخلصت له نفس شهرزاد » . (ص ٥٧٦) .
« ثم ينسى الملك نفسه ، أو تنسه نفسه » . (ص ٥٧٩) .
« .. قد فقد نفسه ، وفقدته نفسه » . (ص ٥٩٢) .

هذا الطراز من التراكيب المنكفة طاموياً لها وما . وليس لأحد أن يبني جزءاً من كلامه على غرارها وإلا كان مقلداً ، لشدة خصوصيته .

ولكن ماذا يصنع استخدام هذه اللازمة ؟

من الواضح أنها تحدثت - على مستوى التلقى - انحرافاً في مجرى الكلام ، ينشأ عنه لدى المتلقى نوع من اليقظة والنتبه . فعندما يصف المتكلم شخصاً ما - على سبيل المثال - بأنه « غاب عن نفسه » يتوقع المتلقى من المتكلم أن يستأنف الكلام بذكر حدث جديد هو امتداد لغيب ذلك الشخص عن نفسه ، فهكذا يكون مجرى الكلام في المألوف ؛ ولكنه يفاجأ بالجملة التالية وقد انفكفت على الجملة الأولى معدلة لها حيناً (من خلال الحرف « أو ») ، ومضيفة إليها حيناً (من خلال حرف الواو) الوجه الآخر للمعنى ، اللازم من المعنى الأول (قوله : « فقد نفسه » ، يعنى بدهاءة ، ودون حاجة إلى إبراز ، أن نفسه فقدته - إذا صح أصلاً أن النفس تفقد صاحبها) . وفي كلا الحالين لا يحصل المتلقى في حقيقة الأمر شيئاً جديداً ، ولكنه لابد أن ينتبه ، ويلتفت .

أما على مستوى المتكلم فالأمر قد يبدو للوهلة الأولى ضرباً من التلاعب بالكلام . ولم لا ؟ أليس الأدب في جلته لعباً بالكلام ؟ ومع ذلك فإن وضوح هذا الطراز من التركيب في نفس طه حسين يجعله مندرجاً - من جهة - ضمن وسائله الكثيرة الأخرى التي تمكنه - في لحظة ما - من التفكير - وهو يتكلم - فيما سيقوله في اللحظة التالية ، كما يجعله - من جهة أخرى - أداة يؤكد بها المتكلم - طه حسين - حضوره .

وبالإضافة إلى هذا كله يدل هذا الطراز من التركيب المتلاعب بالكلام أو بمعناه على أن ثقة صاحبه في حقائق الوجود مهتزة ، وأنه لذلك يميل في قراره إلى العبث بالأشياء ، يصنع منها ما يريد^(١) .

ب - ومن لازمات طه حسين كذلك استخدام « التمت » ، سواء كان وصفاً لاسم أو بياناً لحال الفعل . ولا شك أن استخدام الصفة ظاهرة عامة في الكلام والكتابة على السواء ، ولكنها في حالة الخطاب الكلامي أوضح وأكثر منها في حالة الكتابة . وهي عند طه حسين أوضح وأكثر انتشاراً في كلامه ؛ فالأشياء في ذهنه يكتمل وجودها بصفاتها . ولا سبيل إلى التمثيل الآن لهذه اللازمة ؛ فهي

تعلن عن نفسها في كثير من الأمثلة السابقة ؛ وما هي إلا أن تفتح أى كتاب لطله حسين وتقرأ فيه حتى تجدوها بارزة لك .

ولكن ما ينبغي التوقف عنده - لرهافته الخاصة - هو وصف الفعل عند طه حسين ، أو ما يسميه النحاة « الحال » (ويسمى الـ (adverb)) ذلك بأن الاهتمام بوصف الفعل يدخل في باب تحرى الدقة ، حيث يشير الوصف عندئذ إلى الفروق الدقيقة بين كميّات حدوث الفعل . وقد تشير كثرة استعمال الحال في لغة ما (وهذا ما نلاحظه بوضوح في اللغات الأوربية الحية) إلى ما استتر في عقول أبناء هذه اللغة من ضرورة تحرى الدقة في بيان كيفية حدوث الأشياء . وعلى كل فاستخدام الحال عند طه حسين قد صار لازمة من لوازمه (لا أهمية لما قد يقال من أنها أثر من آثار اللغة الفرنسية التي أتقنها) .

ولطه حسين تنوعات في إيراد هذه اللازمة ، تتمثل فيما يأتي (والأمثلة هنا جميعاً من المجلد الثلق عشر) :

« هلمّ وليكن مشينا سرهما يشبه العلو » (ص ٥٣٨) .
« وكان يمضى في حديثه هذا مستأنفاً » . (ص ٥٧٢) .
« ثم رفته مسرعة حازمة إلى موضعه من المائدة » . (ص ٦٥٩) .
« .. فأنت لا تصعد فيها تصعيداً حيناً لنا » (يصف ربوة ، ص ٦٥٣) .
« وقد سعت به زوجه سعيًا رفيقاً إلى حجرة الاستقبال » (ص ٦٩٣) .
« ويتنقى الأب والأم أن يقيم ابنيها فيطيل المقام » . (ص ٨٥٦) .
« وقد نظرت إليه فاطالت النظر » . (ص ٧٠٥) .

وقد يبدو للثلاث الأخيران هنا بعيدين عن الصيغة الحالية نحويًا ، والحقيقة أن بنيتها الأصلية قائمة على هذه الصيغة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول : « أن يقيم ابنيها إقامة طويلة » . ونظرت إليه نظراً طويلاً ، ولن تختلف الدلالة عندئذ في شيء . ولكن طه حسين يصنع من هذا التحوير تنوعاً جديداً على الصيغة الحالية ، يصبح هو نفسه - لكثرة وروده في كلامه - لازمة أخرى .

ج - وأخيراً فإن من خصوصيات لوازم طه حسين في كلامه استخدام الصفة المشتقة من الموصوف نفسه ، على نحو لا يكاد يشركه فيه أحد من القدامى أو المحدثين . وهو يصنع هذا بنحو بالغ الرفاهة إلى الموصوفات التي تقبل أن تشتق منها صفة ، فليس كل مسمى في اللغة قابلاً لأن تشتق منه صفة . ومعنى الاشتقاق هنا أن الحروف الأساسية المكونة لبنية الموصوف تعود لتظهر في الصفة .

ومن أمثلة ذلك عنده (والأمثلة كلها في المجلد الرابع عشر) :

« رقة رقيقة ، ولين لين » . (ص ٣٩٨) .
« الكثرة الكثيرة » (ص ٤٧٦) .
« جهد جهيد .. ومشقة شاقة » . (ص ٤٨٧) .
« مشقة شاقة ، وجهد جهيد » . (ص ٥٣٣) .
« ثم عادت إلى ظلمتها المظلمة » . (ص ٥٢١) .

« البيان المبين » (ص ٥٧٠)

« مشقة شاقة ، وعسر عسير » . (٥٧٥) .

وهذه اللزمات تواجهنا كثيراً في كلام طه حسين فتؤكد حضوره أمعنا . وهي بهذه المثابة تقوم في كلامه ، كغيرها من مشخصات كلامه ، بديلاً عن « أنا » المتكلم ، حين لا يسمح سياق الكلام بظهور هذه الأنا هل نحو صريح .

(٨)

ألمنا في الفقرة السابقة - هل طولها - بالمشخصات الأساسية لكلام طه حسين . وإذا نحن استعرضناها الآن في جلستها تراءى لنا أنها تشكل بلاغة خاصة لهذا الكلام ، دون أن يلتبس هذا بمفهوم « النثر البليغ » التقليدي . ويمكن تلخيص المقومات العامة لهذه البلاغة فيما يمكن أن نسميه « الأناقة الشاعرية » . لذا ينبغي التفريق بين اشتغال الكلام على السلامة النحوية ، واستخدام المتكلم في الوقت نفسه الصيغ البلاغية من جهة ، والخاصية العامة التي أطلقنا عليها اسم الأناقة الشاعرية من جهة أخرى . فشاعرية الكلام خاصية جمالية في المحل الأول ، وهي إما أن تكون خاضعة للأبنية النحوية والصيغ البلاغية التقليدية ، وإما أن تكون هي المهيمنة . وعندما تكون هي المهيمنة يكون الكلام شعراً أو شاعرياً . وفي حالة طه حسين تبدو أنالة الكلام هي السمة البارزة والمهيمنة . في الحالة الأولى يظل المبدأ المتعلق بكفاءة التوصل هو المتسلط ، أما في الحالة الثانية فإن التوصل يتوارى في الخلفية ، ويصبح ثانوياً ، وتبرز الأناقة الشاعرية في المقدمة ، وتصبح غاية في ذاتها ، فهي - كما يقول مكاروفسكي عن اللغة الشعرية - « لا تستخدم لكي تكون في خدمة عملية التوصل ، ولكن من أجل أن تدفع بفعل التعبير - أي بفعل الكلام نفسه - إلى المقدمة »^(١٢) . وهذا ما يطالعنا عندما نقرأ كلام طه حسين : فالتعبير عنده يأخذ من الكلام مكان الصدرة ، وينجح بذلك في أن يخلق لنا حالة من الاشتغال به والإنصات إليه والتأمل فيه والتحرك مرغمين معه ، قبل أن نسأل عن المعنى أو المعلومة التي يريد أن يوصلها إلينا .

هذه الأناقة الشاعرية هي ما يمنح كلام طه حسين في عمومته شاعرية ، وما يميزه في الوقت نفسه عن أساليب الإنشائيين البلاغيين (سوى تقاطعات يسيرة مع الجاحظ - كما ذكرنا) .

ولم يكن طه حسين نفسه خافلاً من هذه الحقيقة ، بل كان يمس جهداً أنه يصطنع أسلوباً خاصاً له مزاجاً وجماليات المتقدمة على كل ضروب الإنشاء البلاغي التقليدي . ولنتذكر أن جزءاً من معركته الأدبية مع مصطفى صادق الرافعي ، المنشئ البليغ ، قد تعلق بهذا الطراز من الأسلوب القائم على الإنشاء البلاغي . فحينما أدل الرافعي عليه بكلام له من هذا الطراز البليغ ، وذهب إلى أنه - أي طه حسين - هو وأكث كتاب العصر لا يميلون هذا الأسلوب ، ولا يستطيعونه مهما حاولوا - حينذاك كان رد طه حسين عليه أن قال :

« وأنا لا أتردد في إقرار الكاتب الأدبي على أننا لا نجد هذا

الأسلوب ، وعلى أننا لا نريد أن نجده ؛ لأن اللوق الأبي ، ولا سيما في مصر ، قد تغير . وقد كنت أريد أن أناقش الكاتب ، ولكن له في نفسه رأياً لا يسمح بمناقشته والتحدث إليه . فلندعه ورأيه ، ولنحى اللوق الأبي الجديد ، الذي يلائم حاجات الناس وحياتهم »^(١٣) .

وهذا معناه أن طه حسين يرفض هذا الأسلوب عن وعي ، ويختار لأسلوبه - عن وعي كذلك - جماليات أخرى تلائم اللوق الجديد ، وتلي حاجات الناس وتلائم حياتهم الجديدة . لقد اختار طه حسين أن يقف ، وكان اختياره هذا على أساس من معرفته بمطالب التطور ، وبضرورة التأسيس للوق جديد ووعي جديد ، من خلال كينيات جديدة للقول ، مادة وأسلوباً . يقول رتشارد أومان :

« إن القرارات الكثيرة نفسها ، التي ترفض الأسلوب ، هي قرارات تتعلق بما يراه قوله ، كما تتعلق بالقدر نفسه بالكيفية التي يقال بها . إنها تعكس تنظيم الكاتب للتجربة ، وإدراكه للحياة ، حتى إن ما هو بالغ العمومية في موقفه وأفكاره يتم التعبير عنه بصورة متميزة في أسلوبه كما هي في مادته ، وإن كان ذلك بشكل أقل وضوحاً . والأسلوب من هذه الوجهة ، وبعبارة أخرى زينة سطحية بصورة عقلانية ، هو ما سمى « الاختيار المعرفي - epistemic choice » . ومن ثم فإن دراسة الأسلوب يمكن أن تفضي إلى بصر بأكثر مواقف الكاتب المعرفية ثبوتاً »^(١٤) .

وموقف طه حسين المعرفي هنا واضح ، فهو حين يرفض بوعي كامل أسلوب الرافعي فإن ذلك يعني أنه يرفض اختيارات الرافعي لكينيات القول عنده ، ناهيك عن اختياراته للمادة ؛ كما أنه في الوقت نفسه يصنع لنفسه اختياراته الخاصة على مستوى كينيات القول فضلاً عن المادة ، على نحو يعكس رؤيته للحياة في صومها . وهذا ما كنا نشير إليه بين الحين والحين في أثناء عرضنا وتحليلنا لخصوصيات القول عنده .

وحين نحدد السمة العامة لطبيعة الكلام عند طه حسين بالأناقة الشاعرية فإننا نشير بذلك في الحقيقة إلى بعدين أساسيين لهذا الكلام ؛ فالأناقة تنسحب أصلاً على طراز التفكير ، الذي يتجسد في الكلام ؛ أما الشاعرية فتتعلق بأناج تركيب الكلام ، وهدفها جمالي ، يتمثل في إثارة المتلقي وإشباعه . ومعروف أن طه حسين لا يقول الشعر ، وأن كلامه ينسب إلى النثر ، ولكنه مع ذلك يحقق الوظيفة الشعرية . ونحن في هذا نقف مع ما قال به جاكسون من أن قصر الوظيفة الشعرية على الشعر ، أو قصر الشعر على الوظيفة الشعرية ، إنما هو ضرب من التبسيط المخجل ؛ فالوظيفة الشعرية - عنده - ليست هي الوظيفة الوحيدة للقرن الكلامي ، وإنما هي الوظيفة السائدة فيه ، والمحددة له ، في حين أنها تعمل في كل ألوان النشاط الكلامي الأخرى بوصفها مكوناً إضافياً ومساعداً . ومن هنا فإن اللسانيات لا تستطيع - عندما تعرض للوظيفة الشعرية - أن تحصر نفسها في ميدان الشعر . وهو يضرب مثلاً بشخص كان يذكر ابنته التوأم باسميهما « جون » و « مارجري » ، على هذا الترتيب دائماً ، ولم يقل « مارجري وجون » قط . وحين

وظيفة مزدوجة ، تتعلق به كما تتعلق بالجمهور المستمع إليه ، حيث تسمح له بأن يظل على ذكر مما قال ، كما تتيح له فرصة التفكير فيها سيقول ، وحيث تتيح للجمهور المتابعة فلا يند عنه شيء . ومن جهة أخرى فإن الإطناب تقتضيه طبيعة الخطاب الشفاهي أمام جمهور عريض ؛ « فليس كل فرد من أفراد الجمهور الكبير بحيث يفهم كل كلمة تلفظ بها المتكلم ، على الأقل نتيجة لمشكلات التوصيل الصوتي . ومن المفيد للمتكلم أن يقول الشيء نفسه ، أو الشيء نفسه بصورة معادلة ، مرتين أو ثلاث مرات » (٤٨) . حتى بالنسبة إلى الخطاب الذي يعد كتابة لأن يكون خطابا ، لابد أن يتسرب إليه الإطناب والاستطرد والتكرار (في الكلمة الانتاحية القصيرة ، التي قدم بها جون مدلتون مري لكتابه عن مشكلة الأسلوب ، الذي يتضمن ست محاضرات كان قد ألّفها في « كلية الأدب الإنجليزي » في أكسفورد ، يقول إنه نشر هذه المحاضرات في صورتها الأصلية ، ثم يقول : « ولكنها كتبت لتكون محاضرات وليست مقالات ، وإن فيها استطرادات وتكرارات لم يكن من الممكن حذفها دون إعادة لصياغتها » (٤٩) .

كل هذا يؤكد أن الإطناب عند طه حسين كان ضرورة تفرضها طبيعة الخطاب الشفاهي ، ثم صارت عادة عنده حتى عندما يمل . ولكنه استطاع أن يجعل منه موضوعا جماليا ، يملأ الأسجاع عندما يتلقى سماعا ، ويشير التأمل عندما يقرأ على الورق .

إن ما هو كلامي خطابي في أساسه لا يمكن أن تتغير طبيعته بمجرد تدوينه ؛ فالتدوين لن يحيله إلى كتابة ، وقارته عندئذ لابد أن يكون متفهما هذه الحقيقة . وعندما يواجه قارئ اليوم أو خذا ظاهرة الإطناب في كلام طه حسين في كل تعيناتها بهذا الفهم ، ستكون استجابته مختلفة . ولن يكون حظ طه حسين من ذلك أقل من حظ كثيرين من كتاب العصر الفكتوري في إنجلترا ، وفي مقدمتهم « ماركول » ، الذين كانوا - كما يقول « أوج » - امتدادا لبلافة الإسهاب والإطناب copia ، والذين مازالت كتاباتهم تقرأ بوصفها تأليفه . وقع التأليف الخطابي (٥٠) .

أجل ، سيظل طه حسين يتكلم ، ويبقى علينا أن نعرف كيف نستمع إليه .

سئل الرجل هما إذا كان هذا الترتيب يعني أنه يفضل « جون » على أختها ، أنكر هذا المعنى نهائيا ، وفسر ذلك الترتيب في بساطة بأن « وقعه اللفظ » (٥١) . فهذا الوقع اللفظ هو ما يشير إلى شاعرية الكلام . وعند طه حسين تشير الأبنية والأنساق الكلامية المختلفة وتفرعاتها ، فضلا عن اللزمات بلسانها المختلفة ، على نحو ما عرضنا له في تحليل الخطاب الكلامي عنده - تشير إلى أنه كان يبحث دائما عن ذلك اللفظ ويعقده .

— ٩ —

يبقى أن نطرح أخيرا السؤال الصعب : وماذا عن الإطناب والاستطرد في كلام طه حسين ؟ وهل يمكن أن يظل هذا الكلام - وهو مجموع ومدون في عدد كبير من المجلدات ، فضلا عما نشر خارج هذه المجلدات (٥٢) من كلامه الذي جمع بعد وفاته - قابلا للقراءة في هذا الجيل فضلا عن الأجيال القادمة ، ويظل بذلك لانا المتكلم طه حسين حضورها ونفوذها وتأثيرها ؟

لقد استمع كثير منا لعه حسين وسحروا بكلامه . لكن هذا الكلام قد صار مدونا ، ولا وسيلة لتلقيه إلا القراءة . وإذا كنا قد قرأناه مكتوبا في حياته كذلك فإننا كنا نعرفه مسموعا ، فكنا عند ذلك نقرؤه بأذاننا - إذا جاز التعبير . وفي كلا الحالتين كنا لا نلقى النظر إلى الإطناب والاستطرد ، ونعصرط في الاستمتاع بالكلام من حيث هو كلام . ولكن هذا لن يمنع قراء آخرين اليوم أو في المستقبل من أن يلحظوا هذا الإطناب وأن يثري نفوسهم شيئا من الضجر قد يصرفهم عن المتابعة

حقا لقد كان طه حسين يتكلم في بطة شديد ، ولكنه كان يوقع كلامه كأنه يقرأ قصيدة . ولم يكن في وسعه وهو يلقى بخطاب إلا أن يكون بطينا لكي يظل مسترسلا ؛ ففي مثل هذه الحالة « يتحتم على العقل أن يتحرك في بطة ، جاهلا كثيرا بما تناوله من قبل قريبا من بؤرة الاهتمام . ومن ثم فإن الإطناب أو تكرار ما قد قيل في اللحظة نفسها من شأنه أن يضمن بقاء المتكلم والمستمع كليهما على وهي بالتسلسل » (٥٣) . ومن ثم كان للإطناب عند طه حسين



الهوامش :

١ - من حديث الشعر والنثر - دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣ .

٢ - نفسه .

٣ - وهذا ما نقرؤه عند أوج كذلك . Ong : op . cit. , P. 39 .

٤ - Daniel Burke : Notes on Literary Structure (University Press of America, Washington 1982) , p. 18 .

٥ - الاكتفاء بالتمثيل هنا وفي المواقف التالية ضرورة يفرضها الحيز ، ومع ذلك فإن الظاهرة الواحدة سيترار ورودها في أمثلة يستدل بها على ظواهر أخرى .

١ - الإشارة هنا إلى دراسة حسن البنا التي حصل بها على درجة الدكتوراه عن « مقدمات الفصيحة الجاهلية - دراسة بنوية » . وقد نشرت هذه الدراسة بعنوان « الكليات والأنبياء - بحث في التقاليد الفنية للفصيحة الجاهلية » ، دار الفكر العربي بالقاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٩ .

٢ - انظر : Wahter J . Ong . Orality and Literacy (Methuen, London , 1982) , pp. 16 - 19 .

Ibid. , p. 17

٣ - انظر :

- ٩- المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين - دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٤ ، المجلد ١٤ ، ص ٤٤١ .
- ١٠- نفسه ، ص ٤٤٢ .
- ١١- نفسه ، ص ٤٨٥ .
- ١٢- نفسه ، ص ٤٨٧ .
- ١٣- نفسه ، ص ص ٣٧٧ - ٣٨٢ .
- ١٤- نفسه ، ص ٣٧٩ .
- ١٥- هو كذلك عنوان لكتابه الذي ورد فيه هذا المقال .
- ١٦- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٥٧ .
- ١٧- من حديث الشعر والنثر ، ص ٦ .
- ١٨- نفسه ، ص ١١ .
- ١٩- نفسه ، ص ٥ - ٦ .
- ٢٠- نفسه ، ص ١٢ .
- ٢١- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٤٢٩ .
- ٢٢- أحلام شهرزاد- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٥٢٢ .
- ٢٣- من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
- ٢٤- أحلام شهرزاد ، نفسه ، ص ٥٧٥ .
- ٢٥- من حديث الشعر والنثر ، ص ١٢ .
- ٢٦- نفسه ، ص ١٣ .
- ٢٧- نفسه ، ص ١٥ ، وانظر نموذجاً لتكرار الاستهلال بعبارة « كنا نتحدث » (مج ١٤ ، ص ٣٧٤) ، ونموذجاً آخر لتكرار الاستهلال بعبارة « ولم يكن بداً (مج ١٤ ، ص ٥٦٢) .
- ٢٨- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٥٣ .
- ٢٩- نفسه ، ص ٣٤٧ - ٣٤٨ .
- ٣٠- نفسه ، ص ٢٦ - ٣٢٤ .
- ٣١- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton Univ. Press 1974), p. 683.
- ٣٢- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٤٠٠ .
- ٣٣- نفسه ، ص ٤٤٨ .
- ٣٤- نفسه ، ص ٣٥٢ .
- ٣٥- نفسه ، ص ٥٦٧ .
- ٣٦- نفسه ، ص ٣٧١ .
- ٣٧- Roger Fowler : Literature as Discourse (Batsford : Acad. and Educational, London 1981), p. 64 N1
- ٣٨- انظر المجموعة الكاملة ، مج ٥ ، ص ٥٦٣
- ٣٩- المجموعة الكاملة ، مج ١٤ ، ص ٣٧٤ .
- ٤٠- نفسه ، ص ٥٧٠ .
- ٤١- نذكر هنا بصفة خاصة موقفه الدال في قصة « قاسم » من مجموعة « المعذبون في الأرض » ، حيث يذكر أنه قادر على التحريك بالأحداث في اتجاهات ثم يرفض هذه الميكنات جميعاً ويحرك في اتجاه عاكس : ولكن لن أقيم في الدار ، ولن اتبع قاسماً ، ولن أتبع سيدنا ، ولها ... » - المجموعة الكاملة ، مج ١٢ ، ص ٧٩٧ .
- ٤٢- Paul I. Carvin : A Prague School Reader on Esthetic, Literary Structure and Style (Georgetown Univ. Press 1964), p. 19.
- ٤٣- المجموعة الكاملة ، مج ٢ ، ص ٥٨٩ .
- ٤٤- Seymour Chatman : On Defining « Form » , in D. Burks : Op. cit., Appendix V , p. 231.
- ٤٥- انظر : Roman Jakobson : Linguistics and Poetics, in Th. A. Sebeok, Style in Language (MIT Press & John Wiley, New York 196, p. 356 .
- ٤٦- نشرت « دار العرب » بالقاهرة في عام ١٩٨٣ كتابين باسم طه حسين ، هما « هراييل » و « حديث المساء » ، كما نشرت « دار الفرجان » بالقاهرة كتابين آخرين باسمه في عام ١٩٨٤ ، هما « شارع قوله » و « تجلبد » ، والكتب الأربعة بتحقيق وتقديم سيد كيلان .
- ٤٧- -
- ٤٨- -
- ٤٩- John Middleton Murry: The Problem of Style, Oxford : Univ. Press, London, The impr. 1976
- ٥٠- Ong: op. cit., p. 41

طه حسين



حوار التماهى



بين طه حسين

والمعري والمنتبى

صلاح فضل

١ - ١

والثقافة ، فهم يتميزون بقدرتهم على اختراق هذا المستوى من السماع المتوسط للتمدد عبر طبقات وعصور مختلفة ، وليس من الضروري أن يكون مخاطبهم مثالياً ، أى متطابقاً مع شروط المرسل ، بل إنه عن طريق التحالف فى الرعى والإدراك تبرز فوارق المجتمعات ومتغيرات المصور . فإذا كان هذا المستمع على درجة مكافئة للمرسل أصبح حوارهما حواراً بين الأجيال والثقافات . وبما يجعل هذا الحوار أدخل فى مجال الشعرية أنه يقوم بين النصوص لا بين الأشخاص ، فلقاء هؤلاء الثلاثة تم على الورق ، فاستبصر كل منهم صاحبه دون أن يبصره ، وتامله عبر كلماته ، وتوجه إليه واعياً فى معظم الأحيان .

ولنبداً بالنقطة الأولى زمنياً فى دائرة هذا الحوار . كان المنتبى مدركاً لمن يتوجه إليهم بشعره ، وهم العلماء والمثقفون فى الدرجة الأولى . وفيما يرويه عنه « ابن جنى » إشارة لذلك إذ يقول :
« وقال - أى المنتبى - لى يوماً : أنظن أن عنايى بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه ؟ ليس الأمر كذلك ، لو كان لهم لكفاهم منه البيت ، قلت : فلن هم ؟ قال : هم لك ولأشباك »^(١) .

وأدرك المعري أنه لا يقع فحسب ضمن هؤلاء الأشياء ، بل هو مقصود بالذات ، إنه القارئ المشار إليه فى النص الذى ينفى له الشعر ويتنبأ به الشاعر ، فيروى « ابن خلكان » أنه « لما فرغ من تصنيف اللامع العزى ، فى شرح شعر المنتبى وقرىء عليه أخذ الجماعة فى وصفه فقال أبو العلاء : كأنما نظر إلى ملحظ الغيب حيث يقول :-

أنا الذى نظر الأسمى إلى آدمي
وأسمعت كلمان من به صمم

بعد الحوار أقصى درجات التكيف التى يبلغها الخطاب كى يستجيب لشروط التلقى ، ويفتح ثغرات التواصل فى أبنية الرعى والفكر ، فإذا دار بين كبار الأدباء فهو حوار أدبى ، أى فى صميم الشعرية . لكن عندما تمثل أطرافه ذرى الفكر الشعرى والأدبى فى عصرين متباعدين ، يفصل بينهما أكثر من ألف عام ، فإن الحوار يكتب حينئذ خصوصية فريدة ، لأنه يكشف عن هذا العقل العربى إبان تكونه من جانب ، وعبر انبعائه لمواجهة متغيرات الحضارة والتاريخ الإنسان من جانب آخر . يصبح اختباراً للعناصر الصالحة للبقاء فى هذه الشعرية ، مع إدراجها فى أبنية جديدة تتسق مع منظومات الفكر والعلم والفنون المحدثه . وكما يقول « تودوروف » فإن « كل فهم هو التقاء بين خطابين ، أى حوار . ومن العبث أن يكف المرء عن أن يكون ذاته ليصبح الآخر . وحتى إن هو تمكن من ذلك فإن النتيجة ستكون عديمة الفائدة ، لأن هذا سيصبح مجرد إعادة إنتاج للخطاب الأول »^(٢) . ونأسساً على ذلك فإن فهم المعري للمنتبى ، كما نجل خاصة فى شرحه المنشور مؤخراً لديوانه بعنوان « معجز أحمد »^(٣) حوار معه ، وفهم طه حسين لكلبيها بلورة معاصرة لا يبرز أضلاع هذا الحوار الثلاثى الشيق .

وطبقاً لباختين فإن « تفكير كل فرد وعالمه الداخلى بنعمان بسماع مجتمعى خاص ووطيد ، تتكون فى مناخه استنباطات الفرد الداخلية وحوافزه وتقديراته . . وكلما كان هذا الفرد أكثر تناقضاً كلما اقترب هذا السماع من السماع المتوسط للإبداع الأيديولوجى . إلا أن المخاطب المثالى لا يستطيع غالباً أن يتجاوز حدود طبقة وعصر معينين »^(٤) . فبر أن الأمر يختلف عن ذلك عند كبار المبدعين فى الفكر

المتنى كما شرحه أبو العلاء نجدتها تتمثل في جملة من القصائد والمقطعات يصل عددها إلى ٢٩٠ قطعة ، ومن الطريف أن نلاحظ أنها تتراوح في الحجم بين طرفين ، فإما أن تكون بيئة القصير لا تتجاوز عدة أبيات ، أو تكون في الأغلب الأهم منها قصائد تدور حول ٤٠ بيتاً ، وما يؤثر عن المتنى أنه قد احتج عن تخصيص أبياته بالأربعين دون غيرها من العدد بحجة غريبة ، وهي أنه جعلها كعدد السنين التي يرى الإنسان فيها من القوة والشباب وقضاء الأوطار ما لا يراه في الزيادة عليها ، فاعتذر بالطفح اعتذار في أنه لم يزد القصيدة على هذه العدة^(٦) ، والإشارة هنا إلى قصيدته في مدح ابن العميد التي يقول فيها :-

لبيعتنا بأربعين مهاري

كل مهر مبدائه إنشاءه .

فالربط بين حيوية القصيدة وعمر الرجل المتوسط النشاط من العلاقات المثيرة للانتباه ، وكان قصائد أبي الطيب تتباً مثله حتى تبلغ الأربعين فتشيع حاجاته الشعرية . بيد أن الذي يعنينا الآن هو أن نحصى عدد أبيات هذه المقطعات والقصائد فنجدتها تبلغ ٥٣٣٨ بيتاً ، وهو رقم ضئيل كما إذا قيس بما أثر عن المعري نفسه من أن نظمه قد بلغ مائة ألف بيت عدا ثوره .

إذا ارتضينا شهادة أبي العلاء ، وحسه الفني ، وذاكرته الأدبية ، وجدنا أن الأبيات التي تثير في نفسه تذكري نظائرها لدى الشعراء الآخرين ، دون أن يستخدم مطلقاً كلمة « السركة » بل يؤثر عليها عبارات فنية راقية ، مثل « هذا مأخوذ من قوله » ، أو « ومثل هذا قول الشاعر » الخ لا تكاد تتجاوز ١٢ بيتاً من الشعر ، موزعة على عدد ضخم من الشعراء والنصوص المجهولة المؤلف وبعض الأبيات القرآنية والأمثال السائرة ، أي أن نسبة المأخوذ من شعر المتنى طبقاً لشهادة هذا القارئ النموذجي لا تصل إلى ١٠ ٪ من جملة إنتاجه ، أهمها - كما - أبيات أبي تمام التي تصل إلى ٥٧ بيتاً ، أي حوالي ١١ ٪ من هذا المأخوذ ، يليه البحتري وله ٢٠ بيتاً ، وأبو نواس ١٤ بيتاً ، وابن الرومي ١٢ بيتاً ويشار ٧ أبيات .

ومعنى هذا أن أقرب الشعراء من ذاكرة المتنى هو أبو تمام كما لا حظ القديما بالفعل ، لكن ما يشهد المعري بتقاربه معه لا يكاد يعدو ١ ٪ من جملة أشعار المتنى ، وهي نسبة بالغة الضآلة ، مما يكشف لنا عن الجهد النقدي الهائل الذي بذله الباحثون والأدباء في الكشف عن فضيحة « سرقات » المتنى ، إذا أخذنا بهذا المعيار الكمي في رصد الظاهرة ، واستخلصنا منه نتائج الكيفية ، مرتضين شهادة المعري ، باعتباره قارئاً نموذجياً حريصاً على إقامة حوار لغوي وشعري مع هذه المادة ، يتميز بحافظة مستوعبة كما سنوضح فيما بعد ، ويتمسك بقوة فائقة حل اكتشاف الجذور وتتبع المنابع الخفية للمصباحات الشعرية . غير أنه من واجبتنا ألا نسرف في الاعتداد بهذه النتيجة ، لأن المعري لم يكن متربصاً بالمتنى ، يتسقط ما يعتبره أخطاءه مثل سواء ، ويتبع

ويتابع ابن « خلكان » وصف هذا المشار إليه في علاقته ببقية كبار الشعراء العرب وحواره معهم قائلاً : « واختصر ديوان أبي تمام وشرحه وسماه « ذكرى حبيب » وديوان البحتري وسماه « حبث الوليد » وديوان المتنى وسماه « معجز أحمد » وتكلم على غريب أشعارهم ومعانيها ومأخذهم ، وتولى الانتصار لهم والنقد في بعض المواضع عليهم ، والتوجيه في أماكن لخطئهم » .^(٧) ومن الواضح أن صيغ التورية في هذه العناوين الفنية تشير إلى اختيار المعري لنسب الشعري وانتمائه المتراوح في العمق إلى هذا الثالوث الشعري العظيم ، وإن كنا سنقتصر على علاقته بالمتنى فحسب ضمن هذا الثالوث الجديد الذي يمثل هراً مقلوباً يحتل طرفي قاعدته كل من المتنى والمعري ، ويترىس بهما في أسفله طه حسين .

٢ - ١

بوسمنا أن نعتبر المعري في شرحه « معجز أحمد » قارئاً نموذجياً للمتنى لنبز أمرين على قدر كبير من الأهمية في « الأدبية العربية » :

أولها : يتصل بمشكلة العلاقة بين الشاعر وتراثه الفني ، مما كان يحلو للقديما أن يطلقوا عليه إسم « السرقات الشعرية » وقد ظفر المتنى منها بتصويب الأسد فكشرت الكتب والشروح والتعليقات والرسائل في سرقاته مما يمثل باباً خصباً في النقد التطبيقي المعري الذي أداته تارة ودافع عنه تارة أخرى ، وتوسط بين أنصاره وخصومه تارة ثالثة ، وثائق قراءة المعري الواحة المستبصرة تقدم لنا في تقديمي حلاً مدعماً لهذه الإشكالية ، يكاد يفرغنا بنقل الجدل حولها إلى مستوى آخر يتصل بمنظور جديد في النقد يتمثل في مصطلح « التناص » بما يفرضه من إعادة وضع للمشكلة في ضوء المعطيات الجديدة لنظرية اللغة ، والفهم المحدث لعلاقة الفنان بتراثه القديم إثباتاً ونقياً .

أما الأمر الثاني الذي يثيره شرح المعري لمعجز أحمد فهو يتعلق بتساؤل نظرحه على حجل عما يمكن أن يقدمه التفسير اللغوي البحث من إضاءة كاشفة للأساليب الشعرية تبرز خصوصيات المبدعين . ولعل نموذج المعري شارحاً بجهازه المعرفي اللغوي المحيط ، وحساسيته الشعرية والنقدية اللافئة ، وقرب عهده بالنص المرسل ، وإعجابه المطلق به ، كل ذلك يمثل شروطاً إيجابية كنا نتوقع بعدها أن يسفر هذا التحليل اللغوي عن رصد دقيق لمعالم أسلوب المتنى الشعري ، لكننا سنلاحظ أن توقعنا لم يكن صائباً ، لأن هذا القارئ النموذجي لم يطرح حل سمعه ذلك السؤال ، ولم يمن بتبج المعالم المائز في صياغات الفن المشرح .

هل أننا لا مفر من أن نقطع من أطراف هاتين المشكلتين المعقدتين ما يلتئم مع دائرة الحوار التي نخضعها هوراً للبحث ، دون أن نذهب بعيداً لاستيفاء جوانبها المعقدة ، التزاماً باقتصاد البحث ، وتكثيفه فحسب عند نقطة التفاعل بين جماليات التأثير وحساسية التلقي والقراءة عند أدبائنا الثلاثة .

وعندما نستعرض بالأرقام المادة الشعرية التي يتكون منها ديوان

الجد ، لأن رده على من يرميه بالإسراف في الاعتداد بشعرية المتنبي
بذكر هذا البيت على وجه التحديد ، مع ما فيه من تصوير قريب ، إنما
ينصرف إلى خلق مناسبة للاستطراد ، واستعراض علمه بأخبار
الأقدمين ، ومعايشته لسير بعض الأنبياء بنقدهم معتمداً على النص
المقدس ، أما البيت في حد ذاته فلا يقدم دليلاً واضحاً على تفوق
المتنبي المطلق واستثارة بقلب الشاعر دون سواء . وأكثر منه دلالة على
سر إعجاب المعري بأبي الطيب ما يذكره « ابن الشجري » في أماليه من
أن أبا العلاء قال في قول المتنبي :

إلف هذا الهواء أوقع في الأنفس أن الحمام مرّ المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز

والأسى لا يكون بعد الفراق

هذان البيتان يفضلان كتاباً من كتب الفلسفة ، لأنها متناهيان في
الصدق وحسن النظام ، ولو لم يقل شاعر صواحماً لكان فيها جمال
وشرف . (٨)

فالصدق والنبل والجمال وحسن الصياغة قيم فكرية وفنية تشير إلى
أسباب تعلقه بمحاورة الأول وتمثله لعالمه وإشارته له .

ويبدو أن المعري بدوره كان بالغ الصدق في ولائه الفنى لصاحبه
حتى ليخاصم أصحاب الجاه والسلطة من أجله ويرد غيته ويدفع عنه
التهم بذكاء شديد وتعريض لمآح ، ومن ذلك ما يروى من أنه كان يوماً
حاضراً في مجلس الشريف المرتضى ، وهو شقيق الشريف الرضى
ابناعر العلوي المشهور ، فجرى ذكر المتنبي ، فهضم المرتضى من
جانبه . فقال المعري : لو لم يكن له من الشعر إلا قوله :

لك يا منازل في القلوب منازل

لكفاه . فغضب المرتضى وأمر بإخراجه بطريقة مهينة ، وقال لمن
حوله : أتدرون ما عني ؟ فقالوا : لا . قال : عني به قول المتنبي :

وإذا أتتك مذمى من ناقص

فهى الشهادة لي بأن كامل (٩) .

فمن ينتقص المتنبي يستحضر في وعيه كل قصائده ، ويدرك بلمحة
خاطفة تعريض أبي العلاء الذكى المزهف به ، ثم لا يقتضيه هذا
العلم بالشعر توقيراً للشعراء ولا احتراماً لصحبتهم .

أما التهمة الكبرى التي ينيرى المعري في رسالة الغفران لردّها عن
المتنبي فهي المتعلقة بهذا اللقب على وجه التحديد ، فيقول أبو
العلاء : « حدثت أنه كان إذا سئل عن حقيقة هذا اللقب « المتنبي »
قال : هو من النبوة ؛ أى المرتفع من الأرض ، وكان قد طمع في شيء
قد طمع فيه من هو دونه . وإنما هي مقادير ، يديرها في الملوّمدبر ،
يظفر بها من وفق ، ولا يراع بالمجتهد أن يخفق . وقد دلت أشياء في
ديوانه ، أنه كان مثاقلاً (أى يعتقد في وجود الله) ومثل غيره من الناس
متدليهاً ، فمن ذلك قوله :

تغرّب لا مستعظماً غير نفسه

ولا قابلاً إلا لحالته حكماً

باستقصاء أبياته المخوفة من غيره ، أو المماثلة لسواه ، بل كان يصدر
في ذلك من حس لطيف ، ومزاج انتقائي ، فقد يكون التماثل بادهاً
في مثل قول أبي الطيب يصف عجاجة الحرب وغبارها :

فكأنما كُسي النهار بها دجى

ليل وأطلعت الرماح كواكباً

فلا يذكره ذلك ، أولاً يريد أن يتذكر به قوله بشار الشهورقي كتب
البلاغة ، كنموذج للتشبيه التمثيل المركب :

كان مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليل مهابى كواكب

مع تقارب عناصر الصورة ، لأنه لا يتعقب العلاقات ليدونها ،
بقدر ما يكشف عن تواصل الشعرية العربية ، وينحدر إلى ترسيخ
تفاليدها ، وتناسي ما تصل إليه من إنجازات ، ولعل المعري في ذلك
لا يختلف كثيراً عما سراه عند طه حسين في إشارته لمنهج اللحظات
المتقاطعة الماربة ، وتركيزه على لحظة التصادم للمقارء مع رسالة
المبدع بطريقة خاطفة وانتقائية ، مما يتولد عنه عنصر الدجومة الجوهرى
للشعر .

٣ - ١

ونغضى أفقياً في تتبع قاعدة هذا المثلث لنرى طرفاً من حوار المعري
مع المتنبي فنجد أنه كان يركز على مبدأ الإعجاب العميق بشعريته
والدفاع القوي عنه والاختصاص مع الآخرين من أجله ، وسنورد بعض
أخباره الدالة قبل أن نقتطع طرفاً آخر من نماذج قراءته اللغوية لهذا
الشعر .

فيحكى الرواة أن أبا العلاء كان إذا ذكر الشعراء يقول : قال أبو
نواس كذا ، قال الجعفرى كذا ، قال أبو تمام كذا ، فإذا أراد المتنبي
قال : قال الشاعر كذا ، تعظيماً له . فقيل له يوماً : لقد أسرفت في
وصفك المتنبي قال : أليس هو القائل :

بليت بلى الأطلال إن لم أتف بها

وقوف شحيح ضاع في الترب حائمه .

فقيل له : كم قدر ما يقف الشحيح على الخاتم ؟ قال : أربعين
يوماً . فقيل له : ومن أين علمت ذلك ؟ قال : سليمان بن داود
عليها السلام وقف على طلب الخاتم أربعين يوماً . فقيل له : ومن
أين علمت أنه بخيل ؟ قال : من قوله تعالى « وهب لى ملكاً لا ينبغي
لأحد من عبادى » ، وما كان عليه أن يهب الله لعباده أضعاف
ملكه . (١٠)

ولو صبح هذا الخبر عن أبي العلاء لكان أقرب إلى الدعاية منه إلى

وقوله :

ما أقدر الله أن يجزي برهته
ولا يصدق قوماً في الذي زعموا

وإذا رجع إلى الحقائق ، فنطق اللسان لا ينهي عن اعتقاد الإنسان ، لأن العالم مجبول على الكذب والنفاق . ويحتمل أن يظهر الرجل بالقول تدنياً ، وإنما يجعل ذلك تزنيًا^(١٠) .

ويغلب على المعري في هذا الدفاع الحار عن صاحبه حسه اللغوي الدقيق واستثماره لعلمه بالشعر ، وتعريفه بمن يتهم الناس في عقائدهم ، فهو أولاً مُسنداً ذلك للمتنبي - يحاول تفسير الكلمة من جذر آخر يختلف عن النبوة ، ثم يشير إلى طموحه للملك وجدارته به ، ويذكر من أبياته ما يبرهن به على صحة عقيدته ويدعو بالخزي على أهدائه ، ولكنه لا يلبث أن يتخذ سمت الفكر الفيلسوف ليشير إلى أن مأساة اللغة أنها وقد جعلت للتواصل الصادق والتعبير الصريح قد أحاطها الإنسان إلى أداة للكذب والنفاق والتجمل وإخفاء مقاصده ، ومن ثم لا ينبغي لمن يرجع إلى الحقائق أن يفتر بالأكاويل أو يجذع بالظواهر .

والذي يتبع أحكام القيمة في شرح المعري لديوان المتنبي - على ندرتها وقلتها - يجدها لا تخرج عن أحد أمرين : إما أن يندى بقدر كبير من التحفظ إعجابه الحقيقي بالشعر كما سنرى في بعض الأمثلة ، وإما أن يعلن مخالفته له وإدانتها لما ذهب إليه من مبالغة تقضي به إلى الكذب ، فأصبح ما كان يراه هذا الفيلسوف الزاهد المتأمل هو التورط في الكذب ، وأجل ما كان يؤثرو ويعتبر به هو الصديق ، وقد أعلن انفصاله عن المتنبي ومخالفته له عندما يكذب ويسرف على نفسه ، أما ما عدا ذلك فهو شديد الإعجاب به ، والدفاع عنه ، والتواصل المستمر والحوار الحبيب معه .

٤ - ١

فلذا اخترنا بعض الظواهر اللغوية التي ينتبه إليها المعري في قراءته لشعر المتنبي محاولين العثور على دلالتها الأسلوبية وجدنا بعض الملامح المتميزة التي يمكن تركيزها في النقاط الآتية :

١ - يلاحظ المعري بطريقته الدقيقة ، وعبارته المحكمة ، واقتصاده اللافت في الإشارة كيف يتنقل المتنبي من مجال دلالي إلى آخر في تعليقه على هذا البيت :

تولوا بغتة فكان بيناً
مبيناً ففاجأنا احتيلاً

فيقول : البغته ، والفجاءة ، والاحتيال متقاربة بمرحلتهم قبل وقوعه فكان البين كان يخاف من أن يجاهر بالإنكسار على ، فهجم على وأنا خاضل عنه . فقول « مبین » من الفاظ الفخر استعمله في الغزل^(١١) . ومن الواضح أن المتنبي كان في هذه المقدمة الغزلية ،

على عادته في معظم شعره الغزلي ، مشغولاً بنفسه ، مفتوناً بذاته ، بعيداً عن أحوال العشاق وصباياتهم جدهم ، حتى ليتصور أنه لمهاجرة وجلالته يخشى الفراق والبين الاقتراب منه ، ثم يهجم عليه لهفته ، مثلما يحدث لكبار الملوك والأمراء ، عند رحيل الأحباب . والمعري يؤدي بإشارته الموجزة لاستعمال معجم الفخر في سياق الغزل هذا المعنى دون أن يسرف على نفسه أو يلوم صاحبه ، فهو دقيق في الوصف ، ضنين بأحكام القيمة .

ب - يقول المتنبي في وصف الأسد الذي قاتله بدر بن عمار :

بطأ الثرى مترفعاً من نهيه
فكانه أسير يحس هليلاً

فنتقدح هذه الصورة الجليلة في نفس أبي العلاء ، فيخف إليها محاوراً عندما يدعونا للتواضع ونبد التيه والوحشية على طريقة المخالفة :

خفف الوطء ما أظن أديم
الأرض إلا من هذه الأجساد

فالوطء الثقيل هو مظهر الكبرياء والته ، والتخفف عنده نظير ترفق أبي الطيب ، لكن بقية الصورة متفرقة عند كل منهما ، لأنه لا يحتذى نموذج من سبقه ، وإنما يفاوضه ويتجاوز ، مع تميز كل شاعر بمفارقة الخاصة . فالمتنبي يجعل الأسد حائماً كالطبيب لا مهلكاً كالداه كما يظن الناس ، والمعري يجعل بشرة الأرض من أجساد الناس ، فيجمع كل منهما التناقض على طريقته بعد أن ينطلق من الوطء الرفيق وما ينبغي عليه من كبرياء عند المتنبي القاطع ، وتواضع عند المعري الراهب ، إذ يلون كل منهما الصورة بأصباغه النفسية وحالاته الوجدانية المتميزة ، فيقوم حوار الشعر بجلاء المواقف وإبراز الخصوصيات .

ج - يقول المتنبي في مدح أبي أيوب أحمد بن عمران :

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة

كنت البديع الفرد من أيامها

ويشرحه أبو العلاء المعري قائلاً : « يقول : الناس بمنزلة القصيدة ، والمدح بمنزلة البيت البديع الفرد من هذه القصيدة . قال أبو الفتح ابن جني : هذا البيت هو البديع الفرد من هذه القصيدة »^(١٢) . وأحسب أن المعري يتكلم على ابن جني ويشاركه في هذا الإعجاب بشعر المتنبي ، وتلك دلالة النقل عنه ، وكان بوسعنا أن يسهب في تفصيل أسباب هذا التفضيل ، فرؤية الأحياء وهم ينظمون في سلك الشعرية ، لكي يكون هذا الإنسان أكثر أفرادهم تحقيقاً للإبداع لحظة فنية شيقة ، تشير إلى استغراق المتنبي في علله الشعرية ، واكتساب عواصمه للعالم الخارجي ، وحسبه أن يتمثل الحياة قصيدة والأحياء أبياتها كي يسجل شعرية الأنام .

د . في قصيدة المتنبي التي يقول فيها :

والثالث : أنه إذا احتجب لا يمكنه ذلك ، لأن نور وجهه ينم عليه
ويغترق الحجاب إليه ، وهي كقوله : [أي المتنبي]

أصبحت تأمر بالحجاب لخلوة
ميهات لست على الحجاب بقادر

والثالث : أراد أنه ليس بشديد الاحتجاب ، فمن أراد الدخول عليه
لا يصعب عليه رؤيته وإن كان محتجباً لتواضعه ^(١٤) .

ومن الواضح أن هذه التفسيرات تنطبق كلها من النص ومن السياق
الثقافي عامة والشعري خاصة ، وهي بذلك لا تصل إلى درجة
التأويل ، غير أنها محاولة أولى لاجتلاء تعدد الدلالات الشعرية
ومشروعيتها في القراءة .

١ - ٢

عندما تنتقل إلى رأس المثلث الحوارى لتقف مع طه حسين في
تفاعله الأدبي مع صاحبه نجد أنه من بين مصطلحات الجهاز المعرفي
النقدى المحدث هناك توصيف ينطبق عليه إلى درجة كبيرة ، وهو
مأخوذ من مجال « الهرمينوطيقا » ويتميز بتضمنه لعدة مستويات تحدد
من خلالها مواقف المتلقى عامة والناقد التأويل في ممارسته للتجربة
الجمالية بصفة خاصة ، وأغنى به مصطلح « التماهي » الذي يشير إلى
توحد المتلقى مع المرسل وامتزاج العناصر الجوهرية في شخصيتها ،
وقد حدد العلماء خمسة أنماط من التماهي هي على التوالي :-

- تماهي التدهي ، ويعتمد على علاقة اللعب والصراع .
- تماهي الإعجاب ، ويتم مع الأبطال الأفاذا الشاملين .
- تماهي الإشفاق ، ويتصل بالأبطال الناقصين العاديين .
- تماهي التطهير ، ويتعلق بالأبطال المعذبين والمفهورين .
- تماهي التهكم ، ويتوجه نحو الأبطال المنفيين المضادين .

عل أن هذا التماهي مع البطل بمستوياته المختلفة لا يستنفد
إمكانات التماهي الجمالية ، فقد يتم عبر أشكال متميزة خاصة في
تلك المواقف الاستبدالية التي تتجلى في التجربة الغنائية . ومع أن
البطل الأدبي / المؤلف يمر بمحنة شديدة منذ فترة طويلة في النقد
الحديث وفي الأدب كذلك ، حتى لقد عُدَّ ميتاً في الآونة الأخيرة عدة
مرات إلا أنه يظل شخصية ضرورية لأقصى درجة في النظرية
الجمالية . فالنماذج الفاعلة في التماهي مع البطل تقدم لنا حصيلة
غنية بالبيانات الكاشفة عن العلاقات الوظيفية بين النص والقارئ ،
وهي التي تكوّن المستوى الأولى للتجربة الجمالية ^(١٥) .

ومنذ فترة مبكرة روى طه حسين قصة ولعه بالمعري ، إذ بدأت بكره
شديد له وللمتنبي ولأبي تمام ، تأثراً بمدرسة المرحفنى الراضية
لأصحاب البديع والفلسفة المحدثين . ثم عرض له - على حد
تعبيره - أن يدرس أبا العلاء ؛ ذلك الذي كان قد أبغضه ونفر منه ،
فرأى بينه وبين الرجل و تشابهاً في هذه الآفة المحتومة ، لحقت كلها في
أول صباه ، فاثرت في حياته أثراً غير قليل ^(١٦) . فقدم بحثه عنه لنيل
شهادة العالمية ودرجة الدكتوراه من الجامعة المصرية عام ١٩١٤ . ثم
نشر هذا البحث بعد قليل ، لأنه يمثل في تقديره و طوراً من أطوار
حياتى العقلية ، وأنا رجل شديد الأثرة أحب أن أكون واضحاً

هام الفؤاد بأهرابية سكنت

بيتاً من القلب لم تمدد له طنباً

مظلومة القد في تشبيهه غصناً

مظلومة الرقيق في تشبيهه ضرباً

بيضاء تطمع فيما تحت حلتها

وعز ذلك مطلوباً إذا طلباً

يصف بمدوحه بقوله :-

يباض وجه يربك الشمس حالكة

وهُرُ لفظ يربك الدر غُشَلْبَا

ويعلق المعري قائلاً : « المخشبل الردىء من الدر ، وقيل هو
الخرز الأبيض الذى يشبه اللؤلؤ . ليس بمعري ، لكنه استعمله على
ما جرت به عادة الصاسة في الاستعمال ، واسمه في اللغة
الخصض ^(١٧) »

وهنا نلاحظ أن المتنبي لا يتورع عن إدماج الكلمة العامية في
نسيجه الفصيح بما يكمن فيها من طرافة وسوقية ، لا تقسره على ذلك
ضرورة القافية بل تبرز هذه الطرافة مضاعفة ، خاصة لأنها تعكس
بتقابلها الدلالى مع كلمة الدر انحطاطاً لغوياً يدعم في منظوره
انخفاض القيمة ويتسق مع روح الابتذال الشائعة في المقطوعة من
التعبير بمظلومة ، ومن الكفاية الفاحشة عن الطمع فيما تحت حلتها مها
عز بعد ذلك .

ولا يتصدى المعري لتخطئته أو تسفيهه ، بل يكتفى بالعرض
المحايد مبرراً له بأنه يجرى على استعمال العامة ، مما يتضمن اعترافاً
بشرعية هذا الجريان ، وكان سلطة المعري اللغوية لا تتحرج من هذا
التسامح الشعري بل تتغاضى عنه وربما تستلذه وتطريه .
هـ - ولنقرأ نموذجاً لفهم المعري للدلالات المتعددة عند المتنبي وتفسيره
لها ، وذلك في تعليقه على بيت المتنبي الذى يقول .

إذا بدا حجبت عينيك هيته

وليس يحجبه ستر إذا احتجبا

« يقول : إذا ظهر للناس من الحجاب ، حجبت عينيك هيته ،
فلا تقدر أن تنظر إليه لجلالته ، فكأنه محتجب ، وهو كما قال
الفرزدق :-

وإذا الرجال رأوا يزيد رأيتهم

خضع الرقاب نواكس الأبصار

وقوله : ليس يحجبه ستر إذا احتجبا . فيه ثلاثة أقوال :
أحدها : أنه إذا احتجب يطلع على ما غاب من أحوال الناس ، فلا
يخفى عنه شيء ، فكأنه غير محتجب .

مصر ، ولم يطلع على معطيات الثقافة الحديثة بشكل مباشر ، قد وجد ما يغيره جذرياً بعد هذا الزمن الطويل ، لأنه بنى عن خبرة علمية وفنية صادقة ، وينبثق من استبطان صحيح وتأمل طويل وموضوعي لطبيعة هذا الموقف الدقيق .

٢ - ٢

فإذا ما انقضى ربع قرن آخر على هذه الصحبة الأولى ، عاد طه حسين إلى صحبة المعري يحاوره ويتحدث معه ، بحب وإعجاب يشوبها شيء من الإشفاق ، فقد تحرك قليلاً على سلم النماهي ، واتسع نطاق تجربته الحوية والفنية ، وأصبح عالمه أكثر خصوصية وثراء مما أتبع لرهين المحبسين ، فقد نضجت خبراته الجمالية بفنون القول ، وعشق المسرح والتمثيل إلى جانب حبه الأول في الشعر ، ومارس القصص وتحليل الشخصيات والمواقف واصطناع الحوار بينها ، مما يجعل لحدثه عن المعري مذاقاً خاصاً ونكهة متميزة . ولتقطع نموذجاً لحوارياته العلانية لنذكر هذا التطور الخطير في عالمه :

« كنت أحدث أبا العلاء بأن تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول لي : فإنك ترضى عما لا تعرف ، وتعجب بما لا ترى . وكنت أقول له : إن لم أعرف كل شيء فقد عرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبو العلاء يقول لي : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوهة . ولأن ما استطعت بين ما تحس من الطبيعة وما يرى الناس منها فلن تجد إلى هذه الملاءمة سبيلاً . . . وكنت أسأل أبا العلاء : أيها خير : أن تلم بنا أسباب النعمة قوية أو ضعيفة ، صحيحة أو كاذبة ، فتثبت بها ونشد بها أيدينا وأنفسنا ، ونأخذ ما نحمل إليها من ألوان الراحة وضروب الأنا ، أم تعرض لنا لتعرض عنها ، وتقبل علينا فتمتنع عنها ، ولا نحصل من الحياة إلا ما حصلنا من خيبة الأمل وكذب الرجاء ، وظلمة اليأس وحرقة القنوط ؟ وكان أبو العلاء يجيبني ببسته المشهور :

ولم أعرض عن اللذات إلا

لأن خيارها على خنسته (١٧)

وهو هنا يتواصل روحياً وفنياً مع أبي العلاء المفكر الفيلسوف أكثر مما يتواصل مع كتابته ، فيصبح الشعر وثيقة للحياة ومادة للتأمل وأداة للحدث ، ويصبح البطل هو المؤلف ، ويتحول النص إلى موضوع ثانوي ضعيف الأهمية . لكن طه حسين يتخذ من هذا النهج التأويل ذريعة لبلورة بعض الخواطر الجمالية ذات القيمة النقدية الرفيعة ، فهو يدرك أنه يركز على مبدأ التواصل مع المتلقي كمنطلق للفاعلية الجمالية ، ويستثمر هذا المبدأ إلى مثواه ، ويستخلص منه بعض اللغات الماهرة العميقة .

لما صرّى ولمن يجهنون على أثرى من الناس وضوحاً تاماً في جميع ما اختلف على نفسى من الأطوار ، وهذا الكتاب يمثل حياض العقلية في الخامسة والعشرين . فلا بأس بإظهار هذا النوع من الحياة للناس (١٧) .

وسرى أن هذا المنصر الجوهري في فكر وذوق ومنهج طه حسين في تناول سبطل ملازماً له فيها هذا ذلك من أطوار ، إذ يقدم الآخر ليتعرف من خلاله على ذاته في لحظة محددة مما يمر بها ، فهو يقع دون شك في دائرة التسرع الشان من النماهي المعتمد على الإعجاب والإيثار ، وقد يؤدي هذا إلى تعطيل مقصود للموقف النقدي منه ، فهو يلتحم معه ويلغى المسافة البحثية اللازمة للفصل بينها عمداً ، ويعلم ذلك بلذة ، فيقول مثلاً : « قف عند هذا البيت :

ألم تر أن المجد تلقاك دونه

شدا لد من أمثاله وجب الرهب

وانظر إلى هذا الشطر الأخير ، فلو أن صادفت هذه الصيغة عند شاعر غير أبي العلاء ، عند المتنبي أو أبي تمام ، لأشبعته لوماً ونقداً وتأنياً ، ولكن حين صادفت هذه الصيغة في شعر أبي العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت فضحكت ضحكاً خفيفاً ، ثم أحببت هذا الأسلوب في هذا الموضع واطمأننت إليه . قل إن أوتر أبا العلاء وأحبابه وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطئ ولا تبعد (١٨)

فطه حسين يستحضر صاحبه ، ويناجيه ويحابه ، ويؤثره على سواء ، يصرح بذلك دون تألم ولا تخرج ، وهو يعرف أن ذلك يخالف تقاليد الدرس والنقد المألوفين ، إلى نوع غير مألوف من الدرس النماهي والنقد المتعاطف ، والإعجاب بضعف الصاحب ورقة شعره . على أنه في أحيان أخرى كان شديد الصرامة مع نفسه والقسوة على صاحبه ، عندما يؤثر الاعتراف الصادق بقصورهما عما يلقاه بنية الأحياء من معطيات ، عندئذ يتحول نقده للمعري إلى نقد ذات مرجع وعميق ، ولناخذ مثلاً على ذلك حديثه عن الوصف في شعر المعري إذ يقول :

« ولقد يغتر بعض الباحثين بما يجد في شعره من وصف النجوم ومواقعها وحركاتها ، ومن وصف السيف وروائه ، والفرس وأجزائه ، ولكنه إن أعجب بذلك فلماذا يعجب بشيء ليس لأبي العلاء فيه إلا الرواية وحسن التنسيق . فهو في الحقيقة يستطرد شيئاً تليداً . . . على أننا نقتنع الآن بالإشارة إلى المصادر العامة التي يأخذ منها المكسوفون ما يطرقون من أوصاف المادة . فأولها ما يقرأون ويستظهرون من الشعر والنثر الذي أنشأه المبصرون ، والثاني ما يرون من الأساطير القديمة ، والثالث ما يسمعون من أحاديث الناس ، والرابع ما يبدون في كتب العلم من خصائص الأشياء ، هذه المصادر تشتبك في إسداد المكسوفين بما تجد في كلامهم من وصف المبصرات (١٩) .

ولا أحسب أن هذا الحديث العميق الذي تأمل فيه طه حسين حال المعري وحاله وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، لم يخرج بعد من

فهو مثلاً بقلب قول المعري في « لزومياته » :

وماذا يتبقى الجلساء مني

أرادوا منطقي وأردت صمتي

فافترقنا حولاً فلما التقينا
كان تسليمه عليّ وداعاً

ويرى أن الشعر الأخير هو مركز الثقل في القطعة ، صيغت لتصل إليه . لكنه لا يلبث أن يظهر تعاطفاً ودياً — لا نقدياً — معها على أساس أنها تثير ذكرياته عن تجربته الشعرية الغضة في صباه فيقول « وسواء أكان هذا الشعر جيداً أم رديئاً ، مستقيماً أو ملتوياً ، فإن أجد في نفسي حباً له وميلاً إليه ، لأن أشغل هذا الجهد العنيف الذي بذله هذا الصبي الذكي ، حتى استخرج هذين البيتين ، ومن يدرى لعن إنما أحب هذين البيتين وأعجب بهما وبجهد الصبي في استخراجهما ، لأن شهدت صبياً أحبه يبذل جهداً مثله ، ويتفق الوقت ليستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بداً من أن أنفي له حل شعره ، وأهنته بما انتهى إليه من الفوز ولم أكن في هذه التهينة ولا في ذلك الشئ متكلفاً ولا غالياً ، وإنما كنت صادقاً مرسلأً نفسي على سجيتهما ، أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » (٢٢) .

ولا أحسب هذا الصبي شخصاً آخر سوى طه حسين نفسه ، فهو شديد الاعتداد بذاته ، والحنو على طفولته وصباه ، والتقدير لإنتاجه . وهو يندفع عاطفياً في إبراز هذا التقدير حتى لتصبح لحظة تمأبه مع المتنبي وتراثه في تجربته هي لحظة التعاطف والانصباب الوجداني في تيماره ، غير أنه لا يلبث أن يتحفظ بشكل صارم على نتائج هذا التعاطف بأنه لا يمس القطب الفني المائل في النص ذاته بل يقتصر على فعالية الحس الجمال عند التلقي ، مما يكشف عن وعي طه حسين النقدي الرفيع ، ويدعون لأن تنصرف على مكونات القطب الفني عنده .

ولقد كان جهاز طه حسين المعرفي غنياً في مفاهيمه وتصورات ، فهو ذواق نموذجي ، يتقن مباشرة النصوص ، ويتغن في الكشف عن بواطنها ، ولم يكن النقد في العقود الأولى من هذا القرن قد تجاوز مرحلة التناول « الموضوعاتي » والتحليل الفكري للنصوص ، فلذا احتاج طه حسين لأدوات اصطلاحية ترتبط بهذا القطب الفني لم يجد لديه سوى مجموعة التسميات البلاغية الفقيرة ، فهو مضطر إذ أن يرجع فن المتنبي فعلاً إلى ما يسميه خصلتين هما قوامه الشعري ، وهما المطابقة والمبالغة (٢٣) .

ومن الملاحظ أن المصطلحين من مجال البديع ، وربما كانا بصفتان بالفعل طرفاً هاماً من شعريه المتنبي ، لكنها بكل تأكيد لا يتضمنان جميع أدوات إنتاجه الدلالية والتصويرية ، ولو شاء طه حسين أن يصنفها ويتأملها بأدواته لأرجع أحدهما إلى اللفظ والآخر إلى المعنى ، ولو شئنا أن نبحث لها عن ترجمة نقدية معاصرة نضمها في إطار فني أشمل لرأينا أن الطباق يعود إلى المحور السياقي التركيبي ، وأن المبالغة تعود إلى المحور الاستبدالي الإيجائي ، ولو أمعنا في تتبع النموذج البيوي الدال في شعر المتنبي لوجدناه يقع في منطقة أبعد بكثير عما يطفو على سطحه من مفارقات لفظية ومعوية ، إذ يرتبط بجذور المفارقة والتوتر بين مقتضيات الموقف الاجتماعي الوظيفي من ناحية وحالات النزوع الفردي للتمييز وأحراك الطبقي من ناحية أخرى ، مما يؤدي إلى إبراز الإشكالية في الرؤية على مستوى الصياغة والتعبير . ونظراً لفق

فلا يقبل منه على تصديقه له ، وإعجابه به ، أنه أراد الصمت حقاً ، بل يرى أن عبثه الفني ، ولعمرة اللغز في هذه اللزوميات كان استجابة لغراغه وطول خلواته من جانب ، ولذوق مستعميه ومتلقيه من جانب آخر ، ثم لا يلبث أن يربط ذلك بفكرة محددة ، وهي أن الفن الرفيع في تقديره « قيد حر » يفرض على صاحبه انقلاً ينهض بها بحرية تامة ، حتى ليخيل لمن يرقبه « أنه قد أرسل نفسه على سجيته وأعضاها على طبعها » ثم يمين نقدياً في تعميق هذا المسلك في التواصل مع المتلقي عند ممارسة هذه القيود المتجردة ، فلذا بك ، كفاريء ، « وأنت إذن شريكه فيها يجد من مشقة ، وأنت شريكه فيها يجد من لين ، أنت مقيد إن كان هو مقيداً ، وأنت مطلق إن كان هو مطلقاً . » وعلى هذا النحو وحده — فيما أظن — يفهم الأثر الفني ويذاق « ، وبهذا أيضاً يصل طه حسين إلى درجة التوظيف الواعي لمبدأ التماهي في تفسير العمليات الجمالية وتلقيها .

٣ - ٢

تبلورت نقدياً في الأونة الأخيرة ، بفضل بحوث جماليات التلقي مجموعة من المبادئ التي سلطت ضوءاً قوياً على عملية التفاعل المركزي عبر القراءة بين بنية العمل الفني ومتلقيه ، وكانت « الظاهرانية » قد أكدت بشكل لائق على ضرورة الاعتداد بالعمل لا من حيث نصه فحسب ، بل من حيث عمليات الفهم التي تمتد إليه ، فقام « إنجاردن » بوضع توكين المستويات في العمل الأدبي مقابل طريقة تعينه عند التلقي . فالنص في ذاته لا يقدم سوى مجموعة من المنظورات الهيكلية التي يبرز من بينها العمل كشئ . « بينما يمثل قوامه في عملية تميته . ويستخلص من ذلك أن العمل الأدبي يتضمن بالضرورة قطبين : القطب الفني والقطب الجمالي ، ويمثل القطب الأول في النص الذي وضعه المؤلف ، بينما يمثل الثاني بعملية التعين التي يقوم بها القارئ . » وعبر هذا الاستقطاب نتبين أن العمل الأدبي لا يتحقق جمالياً في النص ولا في فعل القراءة وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقراءة معاً (٢٤) .

وعندما نتبع أهم مظاهر حوار طه حسين الفني والجمالي مع المتنبي نجد أنه يركز على هذه المنطقة بالذات ، ويلتمس درجات التماهي مع النص في مستوياته المختلفة ، فهو يعلق مثلاً على أول بيتين من الشعر أثرا عن أبي الطيب ليكشف عما يرى فيهما من التكلف والافتئام ، وهما قوله :

بأن من وددته فافترقنا

وقضى الله بعد ذاك اجتماعاً

يفعل مثلاً في فرضه المثير لتمييز المتنبي عن حياته كلها وحياة المسلمين من حوله في صراخهم العقيم ضد الروم وهو يتغزل بصاحبه قاتلاً :

ليأني بعد الظاهرين شكول
طوال وليل العاشقين طويل
يُبني لي البدر الذي لا أريده
ويخفين بدرأ ما إليه سبيل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة
ولكنني للتائبات حول

فيأخذ طه حسين في الإفاضة في فك شفرة هذه الأبيات التي يتراعى من خلفها السأم والشجن والطموح المحبط للشخص والأمة معاً ، ويتنهي من ذلك إلى قوله : « كل ما ألفهم من هذه الأبيات الثلاثة الحزينة التي يبدأ بها المتنبي قصيدته ، وما يعنى أن يكون المتنبي قد أراد هذا أو لم يرده ، فأننا لا نطلب من الشاعر أن يفهمي ما أراد حقاً ، وأنا لا أقيس براعة الشاعر بقدرته على أن يفهمي ما أراد حقاً ، وإنما أريد من الشاعر البارع كما أريد من الموسيقى الماهر أن يفتح لي أبواباً من الحس والشعور ومن التفكير والخيال . وما أشك في أن المتنبي قد وفق لهذا التوفيق كله في هذه الأبيات » (٢٧) .

ولنتجاوز عما في هذا المشهد من غلبة ساحقة لضمير المتكلم في عملية النقد أيضاً ، فلهذا دلالة التي استصفاها واستخلصها بعض الباحثين النقاد مؤخراً (٢٨) ، ولتوقف عند الغائية لأهمية القصد الواهي في الرسالة الشعرية ، وتركيزه على شرح مستويات الدلالة وآليات إنتاجها وتلقيها مما يدخل في الهرمينوطيقا الحديثة ، وكان طه حسين يحكم تكوينه الفقهي والسلفي في التراث الإسلامي مهياً بطبيعة مزاجه لهذا اللون من الفهم المحدث ، ثم نجده يربط هذا النوع من الأداء الشعري بأقرب الفنون إلى تحقيق وظيفة الغناء الصافي المبهج وهو الموسيقى ، مما يربطه بتقاليد المدرسة الرومانسية الألمانية خاصة في نقد الشعر ، لكنه يمضي بعيداً في البحث عن غنائية الشعر والإعجاب الحار بلحظات تحفيها مما يضمه بشكل موثق في دائرة النقد الذين يعتمدون على جباليات التلقي .

٢ - ٣

ويعود طه حسين لممارسة نفس هذا التأويل الحصب في فهمه لأبيات المتنبي الغزلية الشهيرة عن تفضيله للأعرابييات والتي قالها في مصر ، فيرى أنها نوع من الرمز والإيماء « قد أعجب به الناس منذ زمن بعيد ، ولكنهم فهموه على وجهه الظاهر القريب ، وأذهب في فهمه أنا مذهباً آخر . فأرى فيه حيناً إلى حياته ، في الشام ، حيث البداوة أغلب من الحضارة ، وحيث البأس أظهر من اللين . . وكان الشاعر قد ضاق بهذه النعمة الهادئة ، وهذا الخفض الأمن في مصر ، وشافه صليل السيوف الجهاد . ولكنه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فالتخذ الأعرابييات كناية عنه ورمزاً له ، كما اتخذ الحضرييات كناية عما كان في مصر من حياة ناعمة فاترة » (٢٩) . ومن الواضح أن طه حسين يريده

الإجراءات التجريبية في تحليل الشعر في تلك الأونة كان طه حسين كثيراً ما يشعر بالعجز عن متابعة التعرف العلمي على أسرار التركيب الشعرية ، فيصرح بأنه لا يدري كيف يشركنا في إعجابه فيقول مثلاً :
« ثم انظر إلى هذا البيت :

جهد الصباية أن تكون كما أرى
عين مسهدة وقلب يخفق

فهو ترى غناء أصدق من هذا الغناء ، وأبلغ تأثيراً في النفس ، ومع ذلك فليس في البيت شيء جديد ، ولا معنى طريف ، ولكن صدق لمحة الشاعر والجمع بين تسهيد العين وخفقان القلب يشيع في هذا البيت حزناً لا أدري كيف أحققه ، ولكني أعلم أنه شديد العدوى سريع الانتقال إلى سامعيه وقراءه » (٣٠) .

فهو يحيل مرة أخرى على الأثر الذي يتركه البيت في النفس ، أي إلى القطب الجمالي دون أن يكون بوسعه تحقيق سبب هذا الأثر ولا شرح بنيته في القطب الفني ، فإذا ما اضطر إلى ذكر أوصاف محددة تقوم عليها شعرية النص لجأ إلى الحصاد الاصطلاحي القديم فأعاد عناصر عمود الشعر ، وذكر أن القوام الفني لشعر المتنبي عندة يتمثل في « جزالة اللفظ ورسائنه ، وصحة المعنى واستقامته واعتدال الأسلوب وحسن انسجامه ، إلا أحياناً يضطرب فيها الشاعر هنا وهناك في اللفظ وحده ، أو في المعنى وحده ، أو في اللفظ والمعنى جميعاً » (٣١) . وكان بوسع طه حسين أن يفيد من « بول فاليري » الذي قرأه وعرفه في هذه الأونة ، وقدم لكتابه عن المعري باقتطاع صفحة من حديثه الشيق عن الرسام « ديجاس » لأنها تكاد تصف له شخصية أبي العلاء ، لا فنه أو مذهبه . كاد طه حسين مشغولاً جداً بأشخاص الأدباء ، فلم يستطع أن يلتقط من المادة النقدية المبثوثة حوله بعض إنجازاتها في تحليل النصوص بشيء أبعد من نثر معانيها والتعجب من نجاحها أو إخفاقها في أدائها ، بل يبدو أن هذه الخطوة كان من الضروري موضوعياً أن يمضي نصف قرن آخر من الزمان حتى يمكن للنقد العربي أن يقوم بها بكفاءة ملائمة لإيقاع سياق النقد العالمي فيفيد مثلاً من المعطيات اللغوية والشعرية الحديثة في الربط بين هذا الطباق ومبدأ التوازي الذي يولييه « جاكوبسون » أهمية قصوى فيرى « أن بنية الشعر تعتمد على مبدأ التوازي ، لأن هناك نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة : في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وتركيب الأشكال والمقولات النحوية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن ذاته . إنه القالب الكامل الذي يكشف بوضوح الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية » (٣٢) .

١ - ٣

من أبرع المشاهد التي يستطيع طه حسين فيها أن يصل إلى درجة عالية من التواصل العميق مع النصوص ما يحيل النماض عنده إلى متناً للتأويل الحصب ، يطرح فيه موقف المحلل المحدود ، المعكوم بحرفية القول ، ليفتح أفقاً جديداً من التفسير المتعدد للدلالات ، كما

بالكتابة هنا ما يتجاوز مفهومها البلاغى المحدود ويرد النص إلى سياق الاجتماعى واخصارى بلون من التأويل الذى يجعل النساء إشارة للأصابع العربية ويقدم تفسيراً إنسانياً عربياً لإشارات الشعر .

٣ - ٣

تراوح الباحثون المحدثون - قبل طه حسين - في تحديدهم لطبيعة العلاقة بين ضلعى مثلثنا - المتنبى والمعرى - فيعتقد « جابرييل » الإيطالى أن تأثير المتنبى على أبى العلاء تأثير أدبى فقط وليس فلسفياً ، ولم تكن له نتائج سوى فى الطور الأول من حياة المعرى عندما نظم ديوان « سقط الزند » ، بينما يرى « بلاشير » أن الفرابية الفكرية بين الرجلين كانت من الوثوق بحيث لا تقصر تأثير المتنبى على أبى العلاء على هذا الحد الضئيل ، ولذا يبدو ما يشبه الحقيقة اعتبار الأول مبشراً بالثانى (٣١) .

أما طه حسين فقد حرص بدقة شديدة على تتبع جذور التشاؤم العلائى عند المتنبى فى مواقع كثيرة من حواراته معها ، فهو يقول مثلاً تعليقاً على بيتى أبى الطيب :

يدفن بعضنا بعضاً ويمشى
أواخرنا على هام الأوالى
وكم حين مقبلة النواحي
كحيل بالجنادل والرمال

« ما أراى فى حاجة إلى أن أنبهك إلى أن هذين البيتين قد أثرا فى التشاؤم العلائى وما نشأ عنه من فلسفة تأثيراً بعيداً عميقاً ، ولكن أى فرق فى الأداء ، فافقرا هذين البيتين ، ثم أقرأ دالية أبى العلاء ، وانظر كيف استطاع شاعر المعرة أن يستغل هذا المعنى ويصوره فى أروع الشعر :

صاح هذى قبورنا فلأل الرحب فأين القبور من عهد عاد
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد » (٣٢)

ولنلاحظ صيغة الحوار ، ولهجة التحيز ، وقدرة التأصيل عند طه حسين ، وإن كانت الكفة عنده واجحة لصالح المعرى دون نزاع ، لكنه لا يلبث أن يلاحظ أن وثبات المتنبى كانت فتوحاً فلسفية ورطت المعرى فى غمط خاص من التجارب الحوية والفنية فيقول : « وأما البيتان الآخران ، فقد وثب فيهما إلى معنى فلسفى رائع فتح لأبى العلاء باباً من الشعر أن فيه بالأعاجيب ، وأكبر الظن أن المتنبى قد ظفر بهذا المعنى فى بعض قراءاته الفلسفية وذلك حيث يقول :

إذا تأملت الزمان وصرفه
تيفت أن الموت ضرب من القتل

وما الدهر أهل أن تؤمل عنده

حياة وأن يشاقق فيه إلى النسل » (٣٣)

وهنا تبدأ الدائرة فى الالتئام ، فأبيات المتنبى تشمر عند المعرى ، وكلاهما يأخذ بنفس طه حسين ، فيدور حديث متبادل ، لكنه فكرى وإنسانى ، يتخذ أهميته من ارتكازه على المنظور الجمالى والتأويل الأدبى العميق .

٣ - ٢

كان « هيدجر » فى بحثه عن جوهر الشعر يردد أبيات « هولدرن » :

لكم جرب الإنسان وخير
وسمى كثيراً من الآلهة
منذ أن كنا حواراً
وبوسع أحدنا أن يسمع الآخر (٣٤)

ثم يخلص فى تتبع اللحظات الحاطفة التى تمر بالإنسان حتى يتمكن من اقتعاد الديمومة ، « بعد أن يكون قد عرض نفسه لما هو متحول ، لما يحىء ، ويذهب ، لأن الباقى فحسب هو المتحول ، حتى ينبثق الزمن المتزق للوهلة الأولى فى حاضر وماض ومستقبل . وعندئذ تكون هناك إمكانية للتردد فيها هو دائم . من هنا فحسب حوار منذ الزمن الذى كان ، منذ الزمن الذى انبثق وأصبح قادراً ونحن ترويجيون .

فإن نكون حواراً ، وأن نكون تاريخيين كلاهما قديم ، وينتمى أحد المظهرين إلى الآخر ، لأنها نفس الشيء » (٣٥) .

وفى ضوء فكرة تقاطع اللحظات ذاتها ، وما تبث عنه من حوارية وديمومة نرى طه حسين يقول فى ختام حديثه عن المتنبى « إن ديوان المتنبى إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حياة المتنبى ، لا أكثر ولا أقل ، كما أن هذا الكتاب الذى بين يديك إن صور شيئاً فإنما يصور لحظات من حقيق أنا لا أكثر ولا أقل . . . وإذن فقد يكون من الخير أن نقتصد ، وألا نتشدد فى هذه النظرية التى يجيها المحدثون ويشعرون بها ، وهى أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . . . فإن نقد الباقى إنما يصور لحظات من حياته قد شغل فيها لحظات من حياة الشاعر أو الأديب الذى عنى بدرسه » (٣٦) .

هنا نجد طه حسين يتجاوز فكرة الانعكاس ليصل إلى مفهوم التماهى تطبيقياً فى لحظات متقاطعة خلال قراءة تنحصر بين جماليات النصوص وتلتقى عبرها مصائر المرسل والمستقبل ، فحده درجت الاستجابة ومستويات التأويل وعناصر الشعرية عندما تسعت فى هذه الشذرات المتألفة ، الناجمة من استخدام الكواكب السائرة للمدح والناقد معاً .

الهوامش :

- (١٨) طه حسين : مع أبي العلاء في سجنه ، القاهرة ١٩٣٩ صفحة ٩٩/٩٨ .
 (١٩) المصدر السابق في هامش رقم ١٦ صفحة ٢٠٧ .
 (٢٠) المصدر السابق في هامش ١٨ صفحة ١٠/٩ .
 (٢١) انظر : Iser, Wolfgang. El Acto de Leer, trad. Madrid 1987. Pag.44.
 (٢٢) انظر : طه حسين : مع المتنبي ، الطبعة الثالثة عشرة القاهرة ١٩٨٦ صفحة ٣٨ .
 (٢٣) نفس المصدر السابق ، صفحة ٥٠ وما بعدها .
 (٢٤) نفس المصدر السابق صفحة ٧١ .
 (٢٥) نفس المصدر السابق صفحة ٨٤ .
 (٢٦) انظر : رومان جاكوبسون : لغاتها الشعرية ، ترجمة محمد النولي ومبارك حنون . الدار البيضاء ١٩٨٨ صفحة ١٠٩/١٠٥ .
 (٢٧) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٢٤٠ .
 (٢٨) راجع بحث الدكتور عز الدين إسماعيل : أنا التكلم طه حسين ، الذي ألقى في ندوة كلية الآداب بجامعة القاهرة في العيد المئوي ليلاد طه حسين نوفمبر ١٩٨٩ .
 (٢٩) المصدر السابق في هامش رقم ٢٢ صفحة ٣٠٠ .
 (٣٠) انظر بلاشير : أبو الطيب المتنبي : دراسة في التاريخ الأدبي ترجمة إبراهيم الكيلان - دمشق ١٩٧٥ صفحة ٤٧٨ .
 (٣١) انظر المصدر السابق ٣٠٠ في هامش ٢٢ صفحة ٢٠٩/٢٠٨ .
 (٣٢) نفس المصدر السابق ، صفحة ٢١٠ .
 (٣٣) انظر : Martin Heidegger, El Arte y la Poesia, trad. Mexico. 1973 : Pag.133.
 (٣٤) المصدر السابق ، ص ١٣٤ .
 (٣٥) انظر : طه حسين مع المتنبي - المصدر المشار إليه صفحة ٣٧٩ .

- (١) انظر : تودوروف : الشعرية ، مقدمة الترجمة العربية لشكري المبخوت ورجاء بن سلامة . الدار البيضاء ١٩٨٧ صفحة ١٨ .
 (٢) انظر : أبو العلاء المبري : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي ، معجم أحمد وتحقيق عبد المجيد دياب ، ٤ أجزاء ، القاهرة ١٩٨٦ إلى ١٩٨٨ .
 (٣) راجع : ميخائيل باحتين : الماركسية وفلسفة اللغة مترجمة محمد الكري وعبد العبد انداز البيضاء ١٩٨٦ صفحة ١١٦ .
 (٤) المصدر السابق في هامش رقم ٢ ، مقدمة الجزء الأول . صفحة ٥٦ .
 (٥) المصدر السابق بصفحة ١١/١٠ .
 (٦) انظر : يوسف البديهي : الصبح المنى عن حبيبة المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا . القاهرة ١٩٧٧ صفحة ١٥٥ .
 (٧) المصدر السابق في هامش رقم ٦ . صفحة ٧٢ .
 (٨) انظر : ابن الشعرى الأمازي ، حيدر أباد الهند ١٦٧ هـ . صفحة ٥١١ .
 (٩) انظر : المصدر السابق هامش رقم ٦ . صفحة ٣١٣ .
 (١٠) أسو العلاء المصري . رسالة الغفران . تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطيء ، القاهرة ، الطبعة الرابعة بدون تاريخ ، صفحة ٤١٩/٤١٨ .
 (١١) المصدر المشار إليه في هامش رقم ٢ الجزء الثاني ، صفحة ١٤٠ .
 (١٢) المصدر السابق ، الجزء الثاني ، صفحة ٣١٩ .
 (١٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحة ٣٤٦ .
 (١٤) المصدر السابق ، الجزء الأول ، صفحات ٣٤٦/٣٤٥ .
 (١٥) انظر : Jauss, Hans Robert. Experiencia Estetica y Hermeneutica Literaria, trad. Madrid 1986. Pag: 242-250.
 (١٦) طه حسين : لمزيد ذكرى أبي العلاء ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٥٩ ص ١١ .
 (١٧) نفس المصدر السابق ، ، صفحة ١٢ .

فصول



فكرة الحب



في ثلاث روايات لطفه حسين

(نموذج الاختيار الموجل)

وليد منير

الحب : حلم الحياة الصغير
« توماس مور »

١ - الأسطوري والرومانتيكي والواقعي :

حين أكد « جوستاف يونج » سبادة الأسطورة فقد كان يؤكد ما من خلال علاقتها الحميمة بالذاكرة الاجتماعية ، حيث احتفظ الإنسان بتلك المعارف القديمة جداً ، متضمنة بشكل ما في لا شعوره . والأسطورة - كما يقول « نورثروب فراي » - تعمل في المستوى الأعلى من الرغبة الإنسانية ، وإن لم تكن هذه الحقيقة بالضرورة أن عالمها (عالم الأسطورة) إنما يتم تحقيقه والحصول عليه عبر كيثونات إنسانية^(١) . ولكن اتصال الكيئونة الإنسانية بالفعل الأسطوري هو ما يمثل - على الحقيقة - إشارة « بليغة » إلى الطبقة الأعمق من موروثات الذاكرة الاجتماعية ، ومن فاعلية تأثيرها في السلوك الحاضر . كما يمثل الاتجاه الأصل للرغبات الإنسانية في حركتها السفلى تحت قشرة الوعي . تتجلى الكيئونة دائماً عبر الفعل في الزمن والمكان . وتتجلى هوية الفعل في الرغبات الدلنية التي تدفع به إلى الظهور ، فيما تتجلى أيضاً في علاقته بفعل الآخر وبرغبته . إن مشهد الفاعلية المتبادلة بين الأنا وذاتها ، وبين الأنا والآخر هو مشهد الكيئونة .

« ... ويسألها في صوت كأنه يأتي من بعيد : ألا تنبئيني آخر الأمر من أنت ؟ وماذا تريد مني ؟ »^(٢) . وهي التي تميل به أن يعجب في نهاية الرواية من هذا الملفوظ المشترك بين فانتة وشهرزاد : « قال الملك دهشاً في صوت كأنه يأتي من بعيد : يا عجباً ! كأنها أسمع حديث فانتة . قالت شهرزاد ذاهلة : فانتة ، فانتة ، ليس هذا الاسم غريباً ، وأحسب أن لي به عهداً قريباً »^(٣) .

شهرزاد في (أحلام شهرزاد) هي « المرأة اللغز » بالنسبة إلى الرجل ، وهي المرأة السؤال ، وهي المرأة الحلم بالمعنى النفسي الدقيق للكلمة ، ومن ثم فهي تمثل التيار الباطني من الرغبة في نفس الرجل ، هذا التيار الذي يوفر لوجوده - بوصفه رجلاً - موادمة مفقودة في اللحظة أو في الحقيقة : « وإذا هو يسمع من هذا القصص ما يسمع ، ينعم بشهرزاد نائمة ، ويشقى بها مستيقظة »^(٤) . ومن طرف ثان ، فلا بد أن تكون « مادلين » هي النموذج

لابد أن تكون شهرزاد هي النموذج الأسطوري للمرأة عند « طه حسين » ، فهو يقول في (أحلام شهرزاد) :

« ولكنه الآن يسأل عن فانتة هذه من تكون وما تكون ؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد ؟ وهل هناك صلة بين قوما الجاحمة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التي تتسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها ؟ وهل هناك صلة بين ازدهار فانتة لملوك الجن وازدهار شهرزاد لملوك الإنس ، فما من شك في أن شهرزاد لا تزدرى ملوك الإنس وحدهم ، ولكنها تزدرى الملوك والرهية جميعاً ، وما من شك في أن شهرزاد تزدرى شهریار نفسه ، وإلا لثقلت بنفس مشرقة مسفرة ، ولجنبت هذه السيرة الغامضة والأحاديث المتنوية »^(٥) .

بل إن الصورة الأسطورية التي تتجسد فيها شهرزاد أمام الملك هي التي تدفع به إلى أن يرفع رأسه بين الحين والآخر في دهشة وحيرة .

التي اعتادت أن تعترف بين يديه من قبل بخطايا من صنع خيالها ، وذلك لأنها كما تقول : « كنت أرى ذلك فرضاً على ، وأرى أن نفسى لن تستريح ، وأن ضميرى لن يطمئن ، إلا إذا نمت من القسيس مقام المعترفة بالخطيئة ، ثم مقام التائمة على الخطيئة ، ثم انصرفت عنه وقد ظفرت بالمغفرة »^(١٠) .

إلى هذا الحد يبلغ الخيال العاطفى مبلغه من الحساسية فيخدع صاحبه عن كل واقعة موضوعية في الواقع ، ويفضى به - عبر رحلة مستمرة - إلى استبطان أهياق ذاته والعبور بهذه الذات نحو ترنستندالية شبه صوفية يمتزج فيها التشوف والاكتئاب من ناحية والغموض والجهال من ناحية ثانية . وحتى حين يصبح الحب إرهاباً ملموساً وموضوعياً ، تنساب هذه الحساسية في مجراها المؤلف لتصنع الذات الرومانسية ومهما الخاص حول الآخر موضوع الحب ، دون أن تدنو منه أو تتفاعل معه : « إلى حاشقة قد تجمها العشق ، ولكنى حاشقة لشخص مجهول لا أعرف من أمره شيئاً ، هو الذى يفكر أبواى فى أن يكون لى زوجاً »^(١١) .

مادلين فى (الحب الضائع) ، إذن ، هى المرأة الاستشراف : « هى المرأة الحدىس . وهى الرغبة - فيها يقول فيرجايلد - لإيجاد اللا محدود خلال المحدود ، للتفريق بين الحقيقى وغير الحقيقى »^(١٢) .

ومن طرف ثالث ، فلايد أن تكون « آمنة » هى النموذج الراقى للمرأة عند « طه حسين » . فهناك شط من السلوك الإنسانى له ما يقابله فى الحياة . وهناك تفاعل قوى ومتحول بين هذا النمط والأنماط الأخرى . ويتم الكشف عن الرابطة القوية المتداخلة بين أنماط السلوك المختلفة - على حسب موكاروفسكى - بحيث توضع فى بؤرة السبب والسبب ، والماضى والحاضر ، ثم فى بؤرة الرؤية المستقبلية^(١٣) . تقول « آمنة » فى (دعاء الكروان) :

« هنالك التفتت هذه المرأة إلى وقالت : هذه أمك صامئة لا تقول وهذه أختك واجبة لا أمل فى أن تفهم ولا فى أن تحب ، فتكلمى أنت لأن أرى فى عينيك جراءة وهل وجهك شيئاً يشبه القبعة ، وما أظن أن فى عينيك ملمساً . . . قولى من أنت ومن أين تقبلين ؟ وما خطبك ؟ وما إضرابك عن الطعام ؟ وما إثباتك للمصمت ؟ قلت ولم استطع أن أدفع الضحك عن نفسى أمام هذا الهجوم المفاجيء الغريب ، وأمام إغراق هاتين المرأتين الأخريين فى الضحك ، وإغراق أختى فى الوجوم : وأنت من تكونين ومن أين تقبلين ؟ وما أنت وسؤالك إيانا وإلحاحك علينا ؟ قالت مسرعة تتحدث إلى صاحبيتها : ألم أقل لكما أنها قارحة ليس فى عينها ملح وأما هى التى تستمع لى وترد على »^(١٤) .

ويقول الراوى حين يتحدث عن هروب آمنة : « . . وأى قلب لا يعجب بهذه الفتاة الغرة التى لم تكد تتجاوز الصبا والى فرت من أهلها فهى تسمى لا تلوى على شيء ، نحيلة هزيلة بائسة كشيبة لاتدرى أين ينتهى بها المسير ولا تعرف كيف يتاح لها القوت ، بل لا تفكر فى شيء من هذا . وإنما تمضى أمامها مسرعة فى المضى

الرومانسى للمرأة عند « طه حسين » ، فهادلين نموذج (الخيال العاطفى) الذى يضع حساسية الروح فوق كل شيء ، وما يفتأ يستبهرها ويكشفها ويوجه مجالها . إن الرومانسية هى « تأملات متجول وحيد » بتعبير « روسو » فى كتابه الممنون بهذا العنوان ، حيث يضفر الرومانسى الطبيعة والبراءة والبأس فى ضفيرة واحدة دوماً أو كما يقول روسو :

« وجدتني فى المنعرج من حياة بريئة وبائسة ، وكانت روحى ما تزال حية بالشعور ، وذهى ما تزال تزيته بضع زهرات عراها من الحزن ذبول ومن الضجر جفاف . وبين الوحدة والمجمران أحسست ديبب البرد فى بدايات الصقيع »^(١٥) .

إن هذه الكلمات تصلح أن تنتقل على لسان مادلين إلى وصف حالة الخبرة الشعورية التى تعيشها بين زوجها « مكسيم » وصديقتها « لورنس » دون أدنى اعتساف . ويبدو أن تعبیر « الأنا الرومانسية » عن نفسها واحد فى ارتباط عناصره الأساسية بعضها ببعض ، بل فى تصويره أيضاً لمناخ العزلة التى تكسوه تفصيلات الطبيعة الحية لونا من التشوف الغامض والسوداوية ؛ فهاتان الصفتان على وجه التحديد هما عماد النظرة الرومانتيكية التى تمخضت - فيها يرى هوكس فيرتشايلد - عن « تداخل المعروف والمجهول ، أو الطبيعى وما فوق الطبيعى »^(١٦) .

إن هذا التداخل يحفز الحياة الباطنية إلى الظهور بصورة يصبح فيها الرومانسى مشدوداً إلى أسرارهِ دائماً ، مشدوداً فى ذاته ، ومنظوياً على كل المثيرات الحدىسية فى الطبيعة من حوله ، على نحو يؤهله أن يقرن بين (التقص) و (العلو) فى تردد دائم يجعل منه كائناً معذباً ، ويدفعه إلى أن يتخذ « موقف ضحية الأقدار أو وضع ضحية المجتمع »^(١٧) .

فى (الحب الضائع) تكتب مادلين فى دفتر يومياتها متحدثة إلى هذا الدفتر :

« . . وأنا أحس شوقاً إلى شيء جديد الملمح ، ولا أثبتته ، تحسه أهياق نفسى وضمير قلبى ولكنه لا يستبين لعللى ولا يتجلى لرأى ، فأنا حائرة دون أن أعرف مصدر هذه الحيرة ، هائمة دون أن أعرف موضوع هذا الهيام ، مشوقة دون أن أثبت هاية هذا الشوق ، وأنت تسلبى عن هذا كله ، وتقوم فى نفسى وقلبى مقام هذا كله ، فأنا أظهر لك نفسى كما هى ، وقلبى كما هو ، ولعللى أتسبط إلى أبعد من هذا فأجلس إليك فى لبسة المفضل ، لا متعرجة ولا متأنفة ، ولا متكلفة شيئاً يتصل بالزى أو بترتيب الهدام ، إنما هى الحرية المطلقة ، حرية النفس وحرية الجسم ، أصطنعها متى أهملت الباب من ورائى وجلست إليك ، وأنا أجد فى هذا راحة وطمانينة ، ولكنى أجد فى هذا شيئاً يسيراً خفياً من قلق يتردد فى ضميرى بين الحين والحين »^(١٨) .

ومن المهم أن هذا الدفتر كان ينوب لدى مادلين عن القسيس

٢ - صورة المرأة ، وصورة الحب :

يمكن دائماً خلف التجسيدات الجزئية للظواهر نموذج « كامل » تذوب في داخله التناقضات السطحية ، والتباينات التي يقتضيها النظر ، كما لو أن بنية كل ظاهرة تختمل عدداً من السياقات التي تنفصم عن خصائص متقابلة ، ولكنها تنفصم في الوقت نفسه - إذا انتظمها في نهاية المطاف سياق كل ، واحد وشامل - تنفصم عن وحدة واحدة لها طابع « مائز » ومحدد .

إن السياق الاجتماعي التاريخي يتغير . وهذا التغير هو الذي يلون الظاهرة في كل مرة بلون مختلف . ولكن وراء هذا اللون - فيما يبدو - جوهرًا يكاد يكون واحداً موسوماً فقط بسمة فردية . كما أن السياقات المتغيرة نفسها ليست معزولة في صميمها بعضها عن بعض بما يشكل انقطاعاً أو قطعية ، إنما هي - على الأرجح - تحمل إمكانية افتتاح بعضها على البعض ، وتحمل إمكانية تداخل بعضها في البعض . إن ما يوضع السياقات حول نفسها في (الآن) هو ما يسميه « جاكوبسون » تحديدًا (القيمة المهيمنة)^(٢٢) ، ولكن الاتصال الطبيعي لأجزاء الزمن والأطوار الطبيعي للمادة في زمكانيتها العامة ، يحمل وراءه طابعاً ثابتاً لكل ظاهرة ، ويقلص من القيمة النسبية للمهيمنة في الظاهرة الواحدة من نوعها ليوسع من إمكانية الاندماج بين السياقات الجزئية في الطابع العام أو في السياق الكلي الذي ينظر إليه كل فرد منا من زاوية معينة .

وهكذا ، فإن النماذج الثلاثة للمرأة : الأسطوري ، والرومانسي ، والواقعي ، في سياقاتها الاجتماعية التاريخية الثلاثة : الأسطورية ، والرومانسية ، والواقعية تنتظم على مستوى أهل في بنية ظاهرة لها طابع ولها خصائص مستقلة هي ظاهرة (الحب) .

والظاهرة ذات مفهوم عملي يرتبط بمنصر الممارسة في الواقع . ونحن نستطيع أن نجرد الظاهرة من مفهومها العمل لنقلها إلى مفهومها الذهني فتصبح فكرة . وحينئذ نستطيع أن نتكلم بثقة أكبر عن الوسم الفردي لهذه الفكرة ، وعن زاوية النظر التي ينظر من خلالها صاحب خطاب بعينه إليها .

والخطاب الفني يحول الفكرة إلى صورة إذ يحول رؤية صاحب الخطاب إلى بنية تعبير روائي أو شعري أو ملحمي . وبالطبع فنحن لا نستطيع أن نفهم صورة « الحب » في بنية التعبير الروائي عند « طه حسين » إلا حين نفهم صورة المرأة في مجملها عبر هذه البنية .

أ - صورة المرأة :

ما عناصر المشابهة التي تقف وراء الاختلافات في النماذج الأنثوية الثلاثة (شهرزاد ، ومادلين ، وأمنة) ، والتي يمكن أن تمثل في جوهرها إذا اجتمعت صورة المرأة كما يقارنها « طه حسين » ؟ بتعبير آخر ما هي العناصر الثابتة التي تهيء لقوانين التوازن الدائم في شخصية المرأة بوصفها شخصية لها ملامحها النوعية الخاصة المستقلة نسبياً عن عوامل التغير الاجتماعي والتاريخي ؟^(٢٣) .

يدفعها عزم لا يعرف الكلال ، وبغض للنشر لاهوادة فيه ، وثقة بالعدل لأحد لها^(٢٤) .

وتعي أمنة هذا الموقف على هذا النحو : « إنما هو الهيام في الأرض والسكر بهذا الشراب الخطير الذي نسميه حب الحرية والذي يكلفنا أحياناً من أمرنا شططاً »^(٢٥) .

ثم لا تلبث أن تعي موقفها بصورة أكثر تحديداً ، فيتحول فعل المغامرة إلى فعل للإرادة وينبلور الخلاص بوصفه وعياً بالحرية التي تبدأ بالمغامرة وتنتهي بالإرادة :

« أنا ماضية نحو الشرق لا أنحرف عن غايي إلى يمين أو إلى شمال إلا لأقضي ليلة في هذه القرية أو تلك ولكني على جناح سفر دائماً ، متجهة نحو الشرق دائماً ، ممعنة في الشعور بالأمن كلما ازدادت من الغاية دنواً أو من المدينة قرباً . فالمدينة إذن هي غايي من كل هذا السعي ، فيها ألتبس الأمن وبين أهلها ألتبس الحياة الوداعة . وبيت المأمور هو غايي من المدينة إليه ألتجأ وإلى من فيه أنزع وبمن فيه أستعين ، في ظله أريد أن أعيش ، وعند أهله أريد أن أودع قلبي »^(٢٦) .

هنا « تنبع المرتبة التي تحتلها الشخصية الرئيسية جوهرياً من درجة وعيها بمصيرها وقدرتها على الارتفاع الواعي بما هو شخصي وخاضع للصدفة في مصيرها إلى مستوى معين من العمومية »^(٢٧) .

وهنا أيضاً « يتمثل لب الشخصية في أنه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية إلى أن يفرج مما فرض عليه ، يريد أن يجا قدره الشخصي في عموميته وارتباطه بالمجموع »^(٢٨) .

نموذج « أمنة » ليس بالنموذج الذي يعكس شخصية فذة كشهرزاد ، ولا هو بالنموذج الذي يعكس شخصية تهويمية كإدلين ، ولكنه النموذج الذي يعكس - بالآخرى - نمطاً اجتماعياً مميزاً لاستعداد هام يلاحظ كما يقول يونج « في عديد من الأشكال الفردية »^(٢٩) . وهو لا يتميز في انفعاله السلوكي بالغموض الأسطوري أو بالاستبطان الرومانسي وإنما يتميز بالاستجابة التلقائية للعالم ، وبالتدرج والتحول والتنوع في الاتجاه . وهو إزاء الحب لا يقع في التباس (الحلم / اليقظة) كما في (أحلام شهرزاد) ولا يقع في التباس (الحسي / الماوراء) كما في (الحب الضائع) ، وإنما يقع في التباس مادي تماماً ، واقعي وقابل للتصور - هذا هو التباس (الافتتان بالعدو / الخوف من الوقوع في حبه) :

« وأما هذا المهندس الشاب فما أدرى أين يكون مكان منه : أمو مكان المبهضة العدو أم هو مكان المحبة الهائمة ؟ إنه النار المضطربة ، وإن الفراشة التي يهوى إليها وتكلف بها ولكن عن علم بأنها محرقة مهلكة ... »^(٣٠) .

أمنة في (دعاء الكروان) تأسس على كل هذا هي المرأة الفعل وهي المرأة الحضور ، بمعنى أنها تنفع في القلب من زمن الحياة ومكانها . إنها المرأة التي تمشي على حافة التوتر والاتزان ؛ حيث التوتر والاتزان هما الخصيصتان الرئيسيتان لواقع المادة .

نستطيع أن نستخلص هذه العناصر بين النماذج الروائية الثلاثة
على هذا النحو :

(١)
عنصر الحكمة
أو الذكاء
شهرزاد تحاول أن تستوعب شهریار وتروضه .
مادلین تحاول أن تستوعب مكسيم وتروضه .
أمنة تحاول أن تستوعب المهندس الشاب وتروضه .

(٢)
عنصر التسامى
الظاهري
شهرزاد تحاول أن تخفى ضعفها أمام الحب
الحب فتصرف بطريقة مزدوجة مخبى
انفعالاتها المكبوتة .

(٣)
عنصر التناقض
الداخلي
مادلین تحاول أن تخفى ضعفها أمام الحب
فتصرف بطريقة مزدوجة مخبى
انفعالاتها المكبوتة .
شهر زاد تبغض أفعال شهریار لكنها تحبه .
مادلین تبغض أفعال مكسيم لكنها تحبه .
أمنة تبغض أفعال المهندس الشاب لكنها تحبه .

(٤)
عنصر الشعور
بقضية الجنس
أو النوع
شهرزاد تظل مرتبطة في أعماقها بالضحايا من بنات جنسها .
مادلین تظل مرتبطة في أعماقها بصديقتها لورنس .
أمنة تظل مرتبطة في أعماقها بأختها هنادی .

(٥)
الحاجة إلى ما يسمى
وسادة الأمان
شهر زاد تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو الحلم أو القس أثناء النوم .
مادلین تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو الدفتر الذي تسجل فيه اليوميات .
أمنة تلجأ إلى عامل خارجي للتوازن هو صوت الكروان الذي يدخل في سباقات تأويلية .

صورة المرأة ، إذن ، هي الصورة التي تنطوي في تكوينها على خمسة أبعاد جوهرية أصلية هي : الحكمة ، والتسامى الظاهري ، والتناقض ، والشعور بقضية الجنس والحاجة الملحة إلى التوازن والحصول على الأمان .

وهذه الأبعاد تخلق صورة مركبة للمرأة ، بل صورة على جانب

شديد من التعقيد فهي ضعيفة وقوية ، متممة وخائنة لانتهاها في الوقت نفسه ، تملك حكمة واسعة ولكنها تنطوي كذلك على لا عقلانية ما . وثمة عنصر تاريخي متراوح في درجة حدته ولكنه يتميز بقدر واضح من الاتصال والثبات . وهذا العنصر له - فيها نرى - دور بارز ودال في انتظام بقية العناصر أو الأبعاد الجوهرية الأصلية ضمن هذه الصورة المركبة التي تعطيها شحنة الصراع الداخلي (وهو صراع لمخضت عنه التناقضات الحادة) مجالاً حيوياً واسعاً من التوتر والاحتدام والنشاط . ونحن نرى بهذا العنصر (التبعية) . بل من الممكن النظر إلى التبعية بوصفها إطاراً عاماً للعناصر الخمسة الأخرى في شبكة علاقتها الوظيفية . إن العناصر أو الأبعاد كلها تمارس نشاطها ، وتتداخل ، وتتوالد تحت هذا الشرط القاسي بدرجات متفاوتة .

تقول شهرزاد لشهریار : « انظر أيها الملك السعيد » وتقول له : « هلم يامولاي » . وكيف إذن لا يكون مليكها ومولاها وهو الذي ما انفك يذكر شهرزاد حين عرضها عليه أبوها الوزير وفي نفسه كثير من خوف وقليل من رجاء (٢٤) .

وتقول أمينة : « . . . فراجع خطوات ثم قال في صوت أبهى جعل يأخذ لونه الطبيعي قليلاً : ماذا ؟ ألا تزالين ساهرة إلى الآن ؟ أتلمحين أين أنت من الليل ؟ قلت : لقد جاوزت ثلثيه ، وما كان ينبغي لي أن أنام قبل أن ينام سيدي فما يدرى لعله يحتاج إلى شيء » (٢٥) .

وتقول أيضاً : « كذلك كنت ألقى سيدي مع الصبح باسمة مشرقة الوجه ، أحمل إليه قدح الشاي وبعض الفاكهة قبل أن يهب من سريره » (٢٦) .

وتقول مادلين : « . . . ولكنه (أي مكسيم) كان على كل حال يضطرب في الحياة ويعني بأعراضها وأسبابها ويصرف على بعض الشيء في أثناء ذلك . ولم أكن أفكر إلا فيه ، ولم أكن أعيش إلا له ، بل لم أكن أعيش إلا به » (٢٧) .

وتسر في موضع آخر إلى دفترها :

« . . . فلا أقل الحق ، ولا سجل مستخذه منك ومن نفسي إن رجعت مع مكسيم مستسلمة لحبه مذهنة لسلطانه عائدة إلى طاعته متجافية من خيانه » (٢٨) .

ينقسم دور التابع على هذا النحو :

١ - الوصيفة الزوجة .

٢ - الخادمة .

٣ - الزوجة .

وتتشعب سباقات هذا الدور بسيادة الرجل إلى أقصى حد . ويحيى التعبير عن هذه السيادة على لسان المرأة نفسها . وهو تعبير ينطوي في طريقة التلفظ به ، وفي نمط طرحه الأسلوب ، على شعورين متقاطعين :

الروايات الثلاث إنما تجري على مستويات ثلاثة في آن واحد ، وفي الوسع وصف حركة الحب في هذه المستويات على هذا النحو :

مستوى أول : البسيط (الأنثوى) يدمج أيديولوجية البسيط (الذكورى) عن نفسه .

مستوى ثان : البسيط (الذكورى) يتجاذب مع المركب (الأنثوى) ويتناظر معه .

مستوى ثالث : المركب (الأنثوى) يخلخل من أيديولوجية البسيط (الذكورى) عن نفسه ولكنه لا ينقضها .

وصورة الحب التى تتكون بوصفها محصلة للمواقف المتبادلة بين البسيط والبسيط ، وبين البسيط والمركب ، وبين المركب ونفسه ، إنما تجسد في آخر الأمر تلك الفاعلية التى تنشأ وتنمو في ظل ظروف غير متكافئة بين طرفين ، أحدهما يملك الأدوات المادية والاجتماعية لنجاحه ، والآخر لا يملك هذه الأدوات ولكنه يستمضى عنها بأن يصبح أكثر من واحد ، ويمثل أدواراً مختلفة تتبع له حماية نفسه .

والمفارقة الأساسية التى تمنح (صورة الحب) حيويتها وديناميكيته تنبع من كون الرجل (واحد البعد) مشدوداً دائماً إلى فكرة « الإيروس » التى تنطوى على التعدد ، ومن كون المرأة (متعددة الأبعاد) مشدودة إلى فكرة الإجابيه التى تنطوى على الوحدة^(٢٩) . إن ثمة شكلاً واحداً للوجود عند الرجل ولكنه يحتوي أنماطاً متعددة للوجود الآخر (المرأة) . وفى المقابل فإن ثمة أشكالاً متعددة للوجود عند المرأة ولكنها تحتوي نمطاً واحداً للوجود الآخر (الرجل) .

٣ - تعارضات الحب :

أ - الحب بوصفه ازدواجاً في التوجه :
تقول شهرزاد لشهريار :

« ومع ذلك بل من أجل ذلك قد أحببتك أيها الملك وتحديت عندك الحب والملك والموت جميعاً . وما أرى كيف أعلل هذا الحب أو كيف أفهمه ، لقد كنت أظن أن أبغضك أشد بغض ، ولو لم أرف إليك لقتلت نفسى جزها وبأساً . وقد كنت أظن أنى أستطيع أن أردك عن ذلك الإثم المنكر الذى كنت هارفاً فيه ، وما كان أحب إلى مع ذلك أن أنعم بحبك ليلة ثم أفوق الموت ببك ، وأن إلى حيث أشارك هذه الطير فيما تعلن من يؤس ويأس وبكاء وشكاة . وقد كنت أقدر بعد أن ذقت حبك ونعمت بقربك أن سأرد الموت عن نفسى وعن أمثالى من فتيات الدولة بما أهيك به من قصص وقللى يشهد ونفسى تعلم أن ما أهيك بالقصص إلا لأستأنف النعيم بحبك وأطبل السعادة بقربك ، فقد كنت أثرة أظهر الإثارة وكنت حبة لنفسى أزعم فداء خبرى من النساء . وكنت كلفة يائسك الشبح أريد أن أشرب كأسه من يدك وأؤخر شرب هذه الكأس ما وجدت إلى تأخيرها سبيلاً »^(٣٠) .

١ - الشعور الثقيل بالقهر .

٢ - الشعور بلذة ما في الإذعان لهذا القهر .

وتكتمل صورة المرأة بالإصغاء إلى مدلولات الشخصيات غير الرئيسية (وهذه الشخصيات تتميز دون استثناء بكونها تمثل دور العائق لا المساعد) ، وما لاشك فيه أن هذه الشخصيات (النساء الضحايا - هنادى - لورنس) تبلور في هامشيتها الوظيفية الاتجاه الأساسى لنموذج المرأة المتمثل في (شهر زاد - أمنة - مادلين) . وهى تبلور من خلال (الاختلاف) حيث أنها تمثل شخصيات بسيطة ، مسطحة ، ومباشرة .

إنها تمثل الخلفية البعيدة للضمير (النساء الضحايا) أو الخلفية البعيدة للرغبة (هنادى - لورنس) . وهذه الخلفية هى التى تؤهل حالة الصراع للوجود ، بل هى التى تحتفظ بتوتر الحيط بين الأنا ونفسها من ناحية ، وبين الأنا والآخر (الرجل) من ناحية ثانية .

ب - صورة الحب :

صورة الحب هى الصورة التى تتخلق حينئذ من تفاعل (صورة المرأة) و (صورة الرجل) . ولكن (صورة الرجل) لا تحظى إلا بقليل من التحليل والتأمل في الخطاب الروائى عن الحب عند « طه حسين » . وهى صورة لا تتضح في كل الأحوال إلا من خلال صورة المرأة نفسها . وأخيراً فنحن لدينا ثلاثة فاعلين على هذا النحو :

١ - فاعل الخطاب ————— الراوى .

٢ - فاعل السياق ————— المرأة .

٣ - فاعل الدلالة ————— الرجل .

والمفارقة الغريبة أن فاعل السياق مفعول به على المستوى الدلائلى ، وأن فاعل الدلالة يشترك مع الشخصيات غير الرئيسية (دور العائق) في كونه بسيطاً ، مسطحاً ، ومباشراً بدرجة ما - وهذا ما يجعل تجليده في السياق تجلياً محصوراً بمناسبة ظهور المرأة نفسها ، ودخولها في حالات من الصراع الحلقى معه أو مع ذاتها .

وصورة الرجل ، في النماذج الثلاثة (شهريار ، مكسيم ، المهندس الشاب) تشترك في خمسة عناصر أو أبعاد أصلية هى :

١ - التسيد .

٢ - الميل إلى التعددية العاطفية .

٣ - الفرور بتملك الأدوات المادية التى توفر السيطرة (السلطة أو المنصب - المال) .

٤ - القابلية للترويض .

٥ - أحادية الرؤية (وهذا ما ينغى المعاناة الحقيقية لتناقضات داخلية حادة) .

والرجل ، إذن في صورته الكلية ، هو السيد واحد البعد ، الطامح إلى التملك والتعدد ، والقابل للترويض من قبل المرأة التى يتسلط عليها في الوقت نفسه .

والحركة بين الرجل والمرأة في سياق الصورة العامة عن الحب في

وتقول مادلين :

هو أم غير مكترث ؟ فإن تكن الأولى ففهم المقاومة ، وفهم العذاب وفهم تعذيب الحبيب ؟ وإن تكن الثانية ففهم البقاء في هذه الدار ، وفهم الصبر على هذه الحياة التي لا تطاق ؟ (٣٦) .

البقيين حالة « مضادة » للحب . والحب إذن في منظور المرأة التي يقدمها « طه حسين » في نسج خطابها الروائي لا يجرى مجرى الدين أو العقيدة ، ولكنه - بالأحرى - حالة فلسفية يختبر فيها المرء وجوده ، وقوس مفتوح دائماً للجدل بين الأسئلة والإجابات .

جـ - الحب والحريّة

لا حرية في الحب ، وإن كان الحب أصلاً سعيّاً إلى تحقيق الحرية . في هذه المفارقة نجد المرأة عند « طه حسين » وجودها الشائك المتطوى على كثير من التعارضات ، المتصل المنفصل في آن واحد بالأخر (الرجل) وعنه .

تقول شهرزاد عن العشاق :

« هم كطلاب المثل العليا لا يقربون منها إلا ليعبد عهيم ولو قد بلغوها وانتهوا منها إلى ما يرضيهم لكأنوا أشقى الناس بذلك وأشدّهم عليه سخطاً ، فسادهم في الطموح المستمر والجهاد المتصل ، لا في بلوغ الغاية والانتهاه إلى الأمد » (٣٧) .

وتقول مادلين :

« ... الضعف الإنساني أقوى من كل عاطفة - إن صح أن يوصف الضعف بالقوة - فهو الذي يسيطر على حياتنا ويدير أمورنا ويسخرنا لغرائزنا ويصرفنا كما يريد لا كما نريد » (٣٨) .

أما أمّة التي كانت تؤمن بأن لا حدود لقوة النساء أمام الرجل أو أمام الحب فهي تشي في لحظة بذلك الضعف الذي تتحدث عنه مادلين والذي « يصرفنا كما يريد لا كما نريد » فتقول عن نفسها :

« لقد أصبحت سعاد (أمّة) عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها ساعة من مهاب أو ساعة من ليل ، بل أصبحت عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها في بقعة أو نوم . إنما هي مستصعبة هذا الشاب إن حضر ، ومستصعبة هذا الشاب إن غاب ... قد أخذ الحياة عليها من جميع أقطارها ، وقد زاد عنها كل شيء وكل إنسان » (٣٩) .

ونحن نتذكر هنا ما عبرت عنه إحدى شخصيات سارتر الروائية بقولها :

« لقد كانت حريتي وحريته - قبل أن يتعرف أحدهما إلى الآخر - قائمتين ، وكانت كل واحدة منهما ترقب الأخرى » (٤٠) .

بيد أن الحرية الأولية التي تشير إليها شخصية سارتر الروائية لم تكن قائمة لدى « شهرزاد » و « مادلين » و « أمّة » إلا في إطارها الاجتماعي المنسلب ، وكانت فرصة تحقيقها خارج حامل الاستلاب ماثلة بشكل ما في تجربة (الحب) . ولكن هذه التجربة - على

« ... رجعت مع مكسيم ، مستسلمة لحبه مذهنة لسلطانه عاتلة لطاعته متجانية عن حياته ، وإن كنت لم أنسها ولم أحف عنها في قرارة نفسي ، ولكني اتخذت لها من قلبي زاوية أقررها منها وألقيت بيني وبينها ستاراً ، واستجبت لدعاه الحب وألقيت نفسي في ناره المضطربة ووجدت في الاحتراق بهذا الجميم نعماً أي نعم ! » (٣١) .

أما أمّة فتقول :

« ... إنه النار المضطربة ، وإن الفراشة التي مهبو إليها وتكلف بها ولكن من علم بأنها محرقة مهلكة » (٣٢) .

ولابد إذن أن نلاحظ في الحب على هذه الصورة ارتباطاً قوياً بين اللذة والألم ولا بد أن نلاحظ أيضاً هذا التزوع الخفي إلى تدمير الذات وراء الرغبة في فعل التواصل الجميم .

وليس من العسير أن نكتشف تلك العاطفة المازوكية Masochism في نموذج المرأة المحبة عند « طه حسين » حيث توجد رغبة ما في العذاب ، ويوجد تلذذ ما في الشعور بالقهر . بل حيث تبلغ هذه العاطفة المرضية أحياناً طرفها الأقصى من الرغبة في الموت (٣٣) . وقد تقف هذه الرغبة عند حدود التمتع كما عند شهرزاد أو تتحقق على مستوى الواقع كما عند مادلين .

ب - الحب والمعرفة :

تقول شهرزاد لشهريار :

« ألم تعلم بيد أن الحب لا يقطعه شيء كما تقطعه المعرفة ؟ إن كنت زاهداً في حبي ضيقاً به ، فإن أستطيع أن أشفيك من حلتك فأظهرك من نفسي على جميع أثنائها وأحسانها ، ويومئذ تصرف هي وتزهد في .. ستجبي مادمت تجهلي ، وستجد من هذه الحرب بين الحب والمعرفة قوة تجب إليك الحياة وترغبك فيها ... » (٣٤) .

ونحن نجد هذه العلاقة العكسية بين الحب والمعرفة صدى ملموساً أيضاً في كلام مادلين عن الحب حيث « إن أمور الحب لا تخضع للإرادة ولا يستطيع العقل أن ينظمها ويديرها ، وإنما هي عطوب تطرأ فيستجيب لها من يستجيب ، ويعنوها من يعثر ، ويمتنع عنها من يمتنع » (٣٥) .

وإذا كانت المعرفة تمنح لصاحبها الحرية من الوهم ، فإن الحب - من خلال شخصية المرأة عند « طه حسين » ضد المعرفة ، لأنه ينطوي بمعنى من المعاني على عنصر الوهم الذي يكسبه قدرًا من استمراريته ، ويجعل منه في الوقت نفسه هدواً للحربة لأنه عدو للعقل والإرادة .

الشك والدهشة والسؤال هوامل مثل - فيها يبدو - حمة الحالة العاطفية المشبوبة وسداها . وهي عهيب بالحب أن يظل معلقاً في فضاء التباس أصن تتأجج جلوة العاطفة باتساعه ، وتنطفئ أو تكاد تنطفئ بانحساره . تقول أمّة « ما خطب هذا القلب ؟ أحب

الآخرين ما يفيد صيغة التعجب نفسه مشحونة بما يشبه التساؤل فيقول : « وجعل الناس في المدينة إذا لقي بعضهم بعضاً يلمون بهذا النبأ ويقول بعضهم لبعض : يا عجباً ! ... كأنما كانتا على ميعاد ! » .

بيد أن (الاختيار المؤجل) في (الحب الضائع) يتمثل حضوره بصورة أكثر مأساوية ؛ فهو اختيار مؤجل إلى الأبد لأنه وصل إلى أقصى حدوده بالموت .

إن الاختيار الحقيقي لا يستطيع أن يوجد إلا من خلال الحرية الحقيقية . ومادامت تلك الحرية المشدودة نوعاً من السراب ، ومادامت الحرية المتحقة حرية كائن غريب ومستلب وموجود من طريق التعارضات التي تتال من كينونته ، فإن الاختيار (أداة الحرية) بدوره يلتبس بأنواع الضرورات ويصبح مجرد إمكانية في زمن غير (الأنية) ؛ يصبح إزاحة إلى المستقبل .

ثمة حب ولا حب . وثمة صراع ضد الذات . وثمة تواصل وانقطاع . ثمة - باختصار - انقسام لا نهاية له يعترى وجود المرأة ويشرف به على الهوى . وأخيراً فهو يبقى عند النقطة الحرجة من الاتزان . يبقى على السن المدببة للهوى قائماً ، ومعبراً عن نفسه .

٥ - التجليات الأسلوبية :

« غالباً ما يصف لكان الشخص الحقيقي بأنه ذلك الذي يختبئ وراء كلام ينم عن عائلاته المتغيرة »^(١١) . وهذه المثلثات لا تعنى - فيما نلظن - سوى سلسلة من التشابهات المنتظمة التي تبرز في مواقع متعاقلة ، ولكنها تبرز في كل مرة بطريقة جديدة على حسب سياقها . ولأن موقف الشخص أمام سؤال الكينونة لا يتم التعبير عنه سوى بالكلام ، والذي يعملي أكون أكثر من خلال اللا - كون . بقدر ما أصل إلى أن لا أكون بقدر ما أصل إلى أن أكون . (وحيث) لم أكن أوجد أبداً في مكان أكثر من المكان الذي لم أوجد فيه^(١٢) ، فلن نفع على هذه المثلثات الأسلوبية عنه « طه حسين » إلا بتأمل ظاهرة « الاسترجاع » بصفة عامة في كلامه ، ولن نستطيع أن نفهمها جيداً إلا إذا ربطنا أنا الشخص الحقيقي (طه حسين) بأنا كلامه . والتسناه حيث لا يوجد ولا يكون وإن ظل يتكلم هناك أو يتكلم إليه أو يتكلم عبره في انتظام مستمر لإيقاع النموذج (شهرزاد ، مادلين ، أمنة) .

إن هذا (الاسترجاع) في الأسلوب بمعنى العودة بانتظام زمني إلى نقطة أولى والبدء منها بداية جديدة في كل مرة ليدلنا على نوع من أنواع الاستدارة المكانية ، حيث الكلام مكان دائري يدور من حوله دورة بعد أخرى . وهذا الاسترجاع أيضاً هو فعل (التلمس) بدءاً من علامة ثابتة تتكرر .

(الاستدارة) و (التلمس) إذن هما مكان الكلام وفعله على التوالي . هذا المكان الذي تشغله المرأة بصورة كاملة ، واضحة ، ومتمثلة - هل حين يشغله الرجل بصورة باهتة ومنقوصة . وحتى هذه الصورة للرجل في مكان الكلام (الذي هو مكان المرأة أصلاً) لا تنبثق ولا تبين إلا من خلال فعل المرأة نفسه (الفاعل السياقي)

الحقيقة - لم تكن اختياراً أصيلاً للذات ، وإنما كانت اختياراً اجتماعياً أو قديراً شاركت الذات في الرضى به (الوزير يقدم ابنته شهرزاد إلى شهریار ، الأبوان يقومان باختيار الزوج لمادلين ، الرغبة في الثأر للأخت تدفع بأمنة إلى دار المهندس الشاب) . ومن ثم فإن شخصية المرأة عند « طه حسين » عمقت استلابها الأصل في الحب ، فرأت في الحرية - وكان لابد من ذلك - نوعاً من الجبر الذاتي لمجرد إنتاج التواصل المنقوص .

٤ - نموذج الاختيار المؤجل :

لأن حرة الحب خيرة تنطوي لدى نموذج المرأة في روايات « طه حسين » على أهم التعارضات الموجودة في الوجود (اللذة / الألم ، المعرفة / اللامعرفة ، الضرورة / الحرية) ، فإنها تفضي دوماً إلى انقسام أساسي في الشخصية الأثوية يبدو واضحاً في طريقها الحادين (الأسطوري والواقعي) بوصفه مظهراً داخلياً من مظاهر الأنا (شهرزاد = فاتنة ، أمنة = سعاد) ، على حين يبدو خارجياً في المستوى الوسيط (الرومانسي) بوصفه جديلاً يسمى إلى نوع من الاتزان بين المركب والبسيط (مادلين / لورنس) ، ولكنه يتحل أخيراً (أي الجدل) بالموت ليصل إلى علاقة التساوي الموجودة في المظهر الأول (مادلين = لورنس) .

إن فاتنة لاختار أحداً من ملوك الجن ، ولكنها تخضعهم جميعاً لرغبتها . وشهرزاد أيضاً - بالرغم من حبها لشهریار - تدفع شهریار عن تعرف ماهيتها وغايتها فتجعله مستمراً في السؤال : « من أنت ؟ وماذا تريدین ؟ » . وربما كانت هي أيضاً جاهلة بهذه الأنا التي هي خطاب الآخر على حسب تعبير « لكان » فهي تتساءل ذاهلة عن فاتنة ، وتقول في دهشة :

« فاتنة فاتنة ليس هذا الاسم غريباً على » .

وأمنة بالمثل - على الرغم من اعترافها أنها تكتن حياً ثائراً شق على قلبها - لا تستطيع أن تحبب المهندس حين يقول « إن العبه لاثل من أن تحمله وحده » ، بل يرين - بعد انقطاع حديثه فيها بينها - صمت رهيب لا يقطع سوى صوت الكروان الذي تستجيب له دموعها ، فيها يسدل المهندس الشاب الستار على المشهد كله بقوله « أترينه كان يرجع صوته هذا الترجيع حين صرعت هنادي في ذلك الفضاء العريض ! » .

وإذا كانت خواتم العمل الروائي كمفتحات تلك دلالة بارزة في إنتاج المعنى الكل فظننا أن صيغة التساؤل المشحونة بالتعجب (فاتنة ١ فاتنة ١ ، أترينه . . ١١) إنما تخلق فجوة المعنى التي نعثر عبرها على المعنى ؛ فالصمت الشامل الذي يفترضه الخطاب الروائي بانتهائه على هذا التحديد في جوهره على تأجيل الإجابة ، ومن ثم على تأجيل الثبت . إن ثمة قولاً فصلاً للشخصية لم يحو السياق ، بل ظل يدفع به إلى حافة الصمت الأخيرة هذه مذهنا بإرجاء (الاختيار) .

والراوى كذلك في (الحب الضائع) يختار أن يقرن الصمت الأخير بصمت آخر أكثر تمهداً هو الموت ، ثم يضع على السنة

ويلعب النداء الدور نفسه في (دعاء الكروان) مع استبدال الطائر بالدفتر واستبدال صيغة النداء بنوع الارتباط . إن النموذج الواحد المتكرر في (دعاء الكروان) هو :

— أيها الطائر العزيز .

ويرتبط النداء في الغالب بالتلبية أو الإشارة أو جملة الحال :

ليك ليك

ها أنت ذا

وهذا نداؤك

ويتمنى إلى صوتك الخ .

ب— معادلة الحالة الكلية بعلامة متكررة :

القص داخل القص ، والدفتر ، والكروان ، هي العلامات الثلاث المتكررة دوماً بغرض معادلة الحالة الكلية للشخصية (شهرزاد—مادلين—آمنة) . وهذه العلامات أيضاً هي المولدات الإشارية لشكل (التدويم) بما هو ظاهرة أسلوبية .

هذه العلامات ليست أيقونات وليست رموزاً ، وإنما هي — بالأحرى — إشارات . ومعنى هذا أن إنتاجها لا يتم في إطار من المشابهة مع الواقع الخارجي ، ولا يتم في إطار من المواضعة الاصطلاحية معه ، بل يتم في إطار من التجاور مع هذا الواقع .

وكون هذه العلامات مولدات إشارية أيضاً لشكل (التدويم) يجعلنا نلغز إلى العلاقة المحتملة بين هذه العلامات في ذاتها وبين الاستدارة (بوصفها مكان الكلام) والتلمس (بوصفه فعل الكلام) .

فالتجاور بداية يعنى في مفهومه شيئاً يتصل بالمكان ؛ ومن ثم فهو يعنى شيئاً يستدل به على شيء (كما يستدل بالدخان على النار مثلاً) . إذن ففيه معنى المسافة التي يتلمس صاحبها مقدارها أو شكلها أو طبيعتها . وهذه المسافة تعادل الحالة الكلية للشخصية من حيث كونها تحوى حركتها العامة بصورة شاملة . فالتدويم داخل القص هو المسافة التي تجعل من حلم شهرزاد وصحوها في الواقع حركة دائرية متكررة ، والدفتر هو المسافة التي تجعل من صورة مادلين الداخلية عن نفسها وصورها الخارجية في حيون الصديقة والزوج والأسرة حركة دائرية منتظمة كذلك ، والكروان أيضاً في صوته الشجي هو المسافة التي تجعل من طموحات آمنة وآمالها المرفرفة من ناحية واشتدادها القدرى إلى طمس الواقع من ناحية ثانية حركة دائرية ذات إيقاع مطرد .

وفي كل الأحوال ، فإن حركة المرأة الشاملة عبر دورات متكررة على هذا النحو تمثل دليلاً يتبعه الرجل في الاستهداء إلى الآخر بوصفه أثناء المفقودة . حركة المرأة هي الرؤية التي تمثل حاجس الرجل . وهي تمهيد للمتناهة التي لا يفتأ الرجل يتخبط في جنباتها دون بصيرة .

أو استدهاءاتها بالرغم من كونها مفعولاً به حل مستوى الدلالة . وكأننا بشخصية الرجل نفسها في خطاب «طه حسين» الروائي تدور وتتلمس مكانها في صموبة . كما لو كانت المرأة هي التي ترى والرجل يتبعها . وحتى المرأة هي التي تحلم (شهرزاد ، ومادلين) لتضيء واقعاً تنقصه البصيرة . بعيون المرأة وحدها يحقق الرجل نفلاته في أرض الواقع المفترضة . وهذه النفلات في ذاتها أيضاً ليست سوى خطو من مكان المرأة إلى مكان المرأة (شهرزاد يتنقل من ضحاياه إلى شهرزاد ، مكسيم يتنقل من مادلين إلى لورنس وبالمعكس . المهندس الشاب يتنقل من هندى إلى آمنة) . هل نقول إن المرأة عصا الرجل يسير بها من موضع إلى آخر ؟ . هل نقول إن هذه الفكرة اللاواعية (المرأة عصا الرجل) بمثلثاتها الدلالية الجوانية قد استخرجت في مماثلات أسلوبية برانية ؟ ترى .. ماهي هذه المماثلات ؟

أ— التدويم

«التدويم» ظاهرة أسلوبية تعنى تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح «(٤٣)» . . . وهي ظاهرة موجودة أصلاً في الشعر الغنائي الذي يعتمد عنصر الاستطراد السهاقي مركزاً لأدائه . ونحن نلاحظ الظاهرة نفسها في أسلوبية القص عند «طه حسين» ؛ فثمة ثلاثة نماذج تتكرر بانتظام في (أحلام شهرزاد) ، فتتوزع فيما بينها علاقة :

شهرزاد / فائقة / شهرزاد . هذه النماذج هي :

— فلما كانت الليلة . . . بعد الألف .

— بلغنى أيها الملك السميد .

— ألا تنبئني آخر الأمر من أنت وماذا تريدني ؟

وهذه النماذج تجعل من مكان الكلام (مكان المرأة) مكاناً مستديراً دائماً ، وتجعل من فعل الكلام تلمساً يبدأ في كل مرة من نقطة واحدة تتكرر لتتولد منها السياق .

أما في (الحب الضائع) فثمة نموذج واحد يتكرر على وجهين :

— أيها الدفتر العزيز .

— أيها الصديق العزيز .

ويرتبط هذا النموذج دائماً بأفعال الرجاء والشروع والطلب أو بالنهى والسؤال والتعجب ، ثم يجبر من ورائه سياقاً يشيع حالة البرح أو الشكوى التي تنطوى على كل هذه الأفعال والصيغ . وهنا أيضاً يصير مكان الكلام أو مكان المرأة مكاناً مستديراً ، ويصير فعل الكلام تلمساً متكرراً لفعل أو شعور أو تفاعل بين طرفين ، تسقط فيه الكلفة وتنداح فيه ودعة الأسرار :

أجنسى

هون عليك

لا تسخر مني

أنصديقى ؟

قل . . وهكذا .

جـ - الإطناب الوصفي :

الإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة أو تأدية المعنى بعبارة زائدة . ومنه - كما يقول النقاد القدامى - التكرار والإيغال والتذليل^(٤٤) .

وهي مظاهر الإطناب الثلاثة التي يعمد إليها « طه حسين » لخص وصف المشهد الروائي داخلياً وخارجياً .

ويبدو أن في الإطناب أيضاً نوعاً من أنواع التلمس لاسيما إذا اقترن بالوصف الداخلي والخارجي ، فتمتد استشهاده في ذلك بأكثر عدد ممكن من المحددات والشواهد والمؤشرات التي تعين على الحركة والإثارة ، وتهدد الطريق للسير نحو غاية بمرئيتها .

د - المونولوج :

الحوار الداخلي والنجوى ، والإفضاء إلى الأشياء كما لو كانت كائنات فاعلة تسهم في صلب التجربة الوجودية الحية ، من أهم سمات (المونولوج) المتعددة عند « طه حسين » . وفي ذلك أيضاً نوع من تلمس الذات وتلمس المراتب والموحودات الماثلة ، أي نوع من محاولة التنقيش عن اتجاه البصيرة الداخلية واتجاه الرؤية الخارجية في أن .

ببساطة ثمة استبدالاً واسعاً للحوار الثنائي المتصل بين شخصين والاستعاضة عنه بالحوار ذي البعد الواحد ؛ وكأن صوت الداخل يعمل دوماً بوصفه أنيساً في وحدة معتمة تمثل في المحيط الخارجي ؛ وكأن الحقيقة دائماً تنبع من هناك . . . من قاع البئر الوحيدة في النفس .

ربما كان ثمة انتباه صوري إلى الآخر يفضي على هذا النحو الذي أشار إليه شهريار حين تساهل في دهشة : « أتكون شهرزاد هاديتي إلى التصوف ومرشدته إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذي نطمح إليه نفس الإنسان طموحاً غامضاً وتشقى لأنها لا تبلغ منه ما تريد ؟ »^(٤٥) .

وفي هذا الليل المائل دون ضوء يكشف عن وجود الذات ؛ الليل الذي يقترن بأحلام شهرزاد وبانبعاث صوت الكروان وبخلو المراء إلى دفتر أسرارهِ واستغافاته ، ترى هل هناك شيء يعبر إلى العالم أو يعبر إليه العالم إلا النور الداخل الذي يحمله صوت الأنا العميقة ، كما لو أن هذا الصوت هو المصباح الذي ينتشر ضوءه خارج الصورة ، في نعومة وبياض كما يقول « بارت » عن (مصباح المرمر) في رواية Sarrasine لبلزاك ، أو ينتشر ضوءه في الداخل بوصفه ضوء المشهد المرسوم : جوهر مشع ينحرف شعاعه المضيء - مصباح مخدع المرأة الذي هو في الحقيقة هذا القمر يغمر في نوره الكاهن الصغير^(٤٦) .

٦ - الحالة الغنائية :

بمعنى - بارت

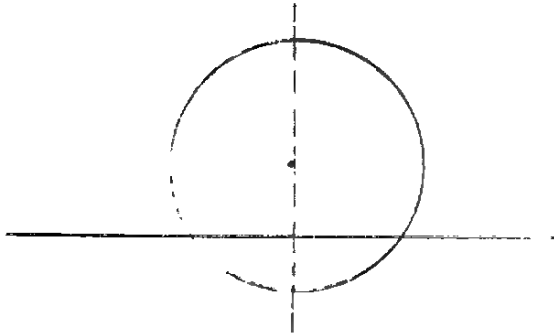
« . . . يمكن أن نفترض مقدماً أن السرد معاصر للحوار الأحادي ، وهذا الأخير ابتداءً يبدو سابقاً للحوار اللساني »^(٤٧)

والسرد في الخطاب الروائي لطف حسين يبدو في تشبعه الأسلوب بالتدويم ، وبالإطناب الوصفي ، وبالمونولوج ، حالة غنائية من حالات القصص . إنه يفتح عبر استدارته (يمثل التدويم والمونولوج وتكرار المؤشرات هنا نوعاً من الأسلوبية الدائرية) شرفة البوح الشعري على مصراعها ، ممتداً بترجييع الصوت نفسه مرة بعد أخرى .

هذه الحالة الغنائية في القصص تؤكد حساسية من نوع ما لآراء الذات ، ناتجة ، وشديدة الرهافة من ناحية ، وخاصة في مأساويتها لموقف الفرد الذي يعزل من قيمة فرديته من ناحية ثانية .

وتتقاطع هذه الأسلوبية الدائرية (في ترجمتها الغنائية) مع الخط الأفقي المتصل الذي يمثل الإشباع الوصفي عن طريق الإطناب .

إن خط التعاقب الوصفي يتعمد هنا مع الاستبدالات الغنائية كافة ، تلك التي يمثل خطها الرأسي قطر الدائرة الأسلوبية .



وإذا صح أن نعتبر الأسلوب في مجمله شكلاً من أشكال التعبير عن الأنا بما هو شخص آخر ، وعن شخص الآخر بما هو أنا ، فلا بد أن تفتقر إلى الدهن هذه الحالة المهيمنة من الانقسام في الذات الروائية عند « طه حسين » بأصدائها المختلفة ، حيث نجد هذه الذات المنقسمة (خاصة في نموذج المرأة) إشباعها في هذه الدوامية الغنائية .

ومادامت « الدائرة » هي رمز النفس حتى إن أفلاطون يصف النفس بكونها كرة^(٤٨) . ومادام هذا القاطع الأفقي يقوم بقسمتها ، فإن الدوامية الغنائية في صورة التعبير عن الذات ترمي دائماً إلى وضع هذا الانقسام في بؤرة النظر ، حيث إن التقاطع المشهود يوضح - على المستوى الأكثر تحريداً - علاقة النفس بما يفسمها ، بما يفصلها عن التحامها الكامل بعضها ببعض . مما يدخل في صميم الخبرة اللاواعية للحب بوصفه صراعاً ينقض الغاية من التجربة ذاتها (تجربة الحب) ، وهي الغاية التي تتمثل أصلاً في الحاجة إلى الاتحاد وكسر العزلة ، والانتصار على الزمن المنقطع .

٧- فكرة الحب ، وفكرة المفارقة :

السيل ، الريح) . وفي مقابل سكينه الداخل أو- بالأحرى- عجز الداخل تكون ثورة الخارج وعنفوانه (يسبح برجل ، هطول ، تحول) .

مشهد الحب إذن في مجمله هو مشهد المفارقة . وليس ذلك إلا لكونه - في وجهه الوجودي - صراعاً بين الحرية والضرورة . وبينما يقرر « هاينز » أن « المفارقة نظرة تدرك أن وجود التناقضات معاً جزء من بنية الوجود »^(٥١) ، يحسب « كير كجورد » « الوجود بأكمله في باب المفارقة »^(٥٢) .

ومادام الأمر كذلك ، فإن الحب بوصفه مشهد الوجود الفردي لابد أن ينطوي أصلاً على فكرة المفارقة .

وها هي « مادلين » تصف الضعف الإنساني بالقوة ، ثم تقول في رسالتها إلى لورنس « أشهد أن الإنسان مستقر التناقضات » ؛ وها هي آمنة تتحدث عن أختها هندي فتقول : « ولم تكذبنا وتنمر حتى مد لها الحب ذراعين فيها النعيم والبؤس وفيها الرحمة والعذاب » ؛ وهذا هو وجه الخداع الذي تدل عليه الكلمة « إيرونييا » في أصلها الإغريقي : خداع الظاهر بالباطن وخداع الباطن بالظاهر .

هذا الانقسام على الذات (التقاطع الحاد بين الباطن والظاهر) يبدو جلياً في نموذج المرأة عند « طه حسين » ؛ فالحب لديها غالباً ما يمثل صراعاً دائماً أو تعارضاً أصيلاً بين القيمة والرغبة . وهذا الانقسام نفسه موجود في نموذج الرجل أيضاً وإن تبدى بشكل آخر أخف انعكاساً ؛ فالحب لديه كسر مفاجئ لتوقعه المعيارى ، ومن ثم يلوح التعارض هنا بين الخبرة والواقعة . والسبب في ذلك - ربما - إنما يرجع إلى أن نموذج المرأة عند « طه حسين » يمتلك الحب قبل أن يمتلك التجربة العملية ، هل حين يمتلك نموذج الرجل لديه التجربة العملية قبل أن يمتلك الحب .

والحب إذن هو التوتر المزدوج الذي ينشأ في كلا الاتجاهين بين الإحساس بوصفه استجابة داخلية لمظهر خارجي ، والتجربة بوصفها ممارسة أو خبرة محكومة بشروط الواقع .

في هذا التوتر المزدوج يكمن جذر المفارقة الأصلية ، فتنداح الحرية عن نقيضها وينداح نقيضها عنها . ولا غرو إن كان الأمر على هذا القدر من التعارض والالتباس أن تقع الروح موقع اضطراب والتردد ، وأن يصبح اختيارها مؤجلاً .

كانت الأصوات المنبعثة عن الأمواج الصغيرة التي تداعب زورقه الغريب تنساب في أذنه مثل الغناء العذب أو مثل ترنيل الملائكة فتوقظ نفسه ، وتستلها - كما يقول طه حسين - من النوم في لطف ، كما كان أبو نواس يستل روحه من الدن في لطف ، وتهيب به أن « أفق أيها الإنسان السعيد لتستمتع باليقظة كما استمتعت بالنوم ، ولتنعم بالشعور كما نعمت باللاشعور »^(٥٣) .

هذا المشهد يلخص الحالة الملتبسة للحب حيث تعمل ميكانيزمات (الشعور / اللاشعور) على إنتاج سلوك المحب الاجتماعي والأخلاقي والإنسان في فرديته وتمييزه . وهو مشهد يسوق أيضاً صورة يتفاعل فيها الحلم واليقظة ، السكر والحضور . إنه مشهد يربط - على الحقيقة - بين فكرة الحب ، وفكرة المفارقة .

ولعل أبا نواس نفسه قد احتفل بفكرة المفارقة في الحب حين قال :-

جفائك يا نفس شيء
ما إن إليه سبيلُ
لأن حبك حب
في القلب منه دجيلُ
ضمت إلى وثائي
أغلاله والكبولُ
فالحب لوقي سحاب
والحب نحى سبولُ
لذا يسبح برجل
وذا حل هطولُ
وليس حول إلا
رياح حب تحولُ^(٥٤)

فالحب قيد داخل يعذب السجين فيه (أغلاله والكبول) ، فيها هو حرية خارجية عارمة لها صورة الطبيعة نفسها (السحاب ،



الهوامش :

- (١) انظر ويلبرس . سكوت في : حصة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجم وتقديم وتعليق هنان غزوان اساميل ، وجعفر صادق الخليل ، مقدمة الفصل الخاص بالمداخل النموذجي (الأدب في ضوء الأسطورة) من ص ٢٦٥ إلى ص ٢٧٠ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .
وأيضاً :
Northrop Frye Anatomy of Criticism, Princeton University Press, New Jersey, 1973, p. 136.
- (٢) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، مطبعة المعارف سلسلة (قرأ) يناير ١٩٤٣ ، ص ٣٧ .
- (٣) من المهم أن نلاحظ تكرار هذا السؤال دائماً . انظر صفحات ٤٥ ، ٤٦ ، ٧١ ، ٨٠ ، ١٠٤ ، ١٣١ .
- (٤) الرواية نفسها ، ص ١٤٤ .
- (٥) المصدر السابق ، ص ١٢٨ .
- (٦) جان جاك روسو في : تأملات متجول وحيد (نقلاً عن موسوعة المصطلح النقدي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ ص ٢٥٥ .
- (٧) هوكس فريتنابلد ، تعاريف الرومانتيكية ، الرومانتيكية ماها وما عليها ، هتارات من جمع روبرت جلكنز ، وجير الدانيسكو ، ت : أحمد حدى عمود ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٤٨ .
- (٨) هذا هو رأي « بابيت » الذي أورده هوج أبانسون فوسيت في مقالة روسو والرومانتيكية نقلاً عن المرجع السابق نفسه ، ص ١١٢ .
- (٩) طه حسين ، الحب الضائع ، مطبعة المعارف ، سلسلة اقرأ أكتوبر ١٩٥١ ، ص ١٩ .
- (١٠) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (١١) السابق نفسه ، ص ٥١ .
- (١٢) موسوعة المصطلح النقدي ، مرجع سابق ، ص ١٦٣ .
- (١٣) انظر نبيلة إبراهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة النادي الأدبي بالرياض ، الرياض ١٩٨٠ ص ٤٦ ، ٤٧ .
- (١٤) طه حسين ، دهاء الكروان ، دار المعارف ، ١٩٨٦ ص ٣٧ .
- (١٥) المصدر السابق نفسه ، ص ٧٦ ، ص ٧٧ .
- (١٦) السابق نفسه ، ص ٧٩ ، ٨٠ .
- (١٧) السابق نفسه ، ص ٨١ .
- (١٨) صلاح فضل ، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ١٦٩ .
- (١٩) السابق نفسه ، ص ١٦٩ .
- (٢٠) عن تعريف يونج للنموذج ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٢١) طه حسين ، دهاء الكروان ، ص ٩٥ .
- (٢٢) جاكوبسون مقال « مشهور » في مفهوم « القيمة المهمة » ، كتاب : نظرية المصحح الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس ، لإبراهيم الحطيط مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ من ص ٨١ إلى ص ٨٨ .
- (٢٣) يقول جان بياجيه إن ثمة استقلاله نسبة لقوانين التوازن بالنسبة لقوانين التاريخ . انظر جان بياجيه ، البنيوية ، ت : هارف منمنة ، ويشري أوبري منشورات هويدات ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ وما بعدها .
- (٢٤) طه حسين أحلام شهرزاد ، ص ١٢٧ .
- (٢٥) طه حسين دهاء الكروان ، ص ١٤٠ .
- (٢٦) السابق نفسه ، ص ١٤٤ .
- (٢٧) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ٩٣ .
- (٢٨) السابق نفسه ، ص ١٨٧ .
- (٢٩) في العلاقة بين ديانة الإبروس وعبادة الكثرة ، وبين ديانة الأجائية وعبادة الوحدة . نظر زكريا إبراهيم مشكلة الحب ، صكتة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٦٦ .
- (٣٠) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١١١ ، ١١٢ .
- (٣١) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١١٧ .
- (٣٢) طه حسين ، دهاء الكروان ، ص ٩٥ .
- (٣٣) انظر مصطلح مازوكية Masochism ، أسعد رزوقي ، موسوعة علم النفس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٦٨ .
- (٣٤) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٣٥) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ٩٨ .
- (٣٦) طه حسين ، دهاء الكروان ، ص ١٥٠ .
- (٣٧) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٢٣ .
- (٣٨) طه حسين ، الحب الضائع ، ص ١٩٨ .
- (٣٩) طه حسين ، دهاء الكروان ، ص ١٥١ .
- (٤٠) زكريا إبراهيم ، مشكلة الحب ، ص ٢٦٩ .
- (٤١) ماري زياهه ، السانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الاتجاه القومي ، بيروت ، ١٩٨٣ م ، ص ٦٣ .
- (٤٢) السابق نفسه ، جوليا كريستيفا ، اسم مورت أو حياة ، ت : صبيحي البستان ص ٧٧ .
- (٤٣) « التدويم » مصطلح يقترحه صلاح فضل لوصف طريقة توظيف التكرار . انظر : صلاح فضل ، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، م (١) - ع (٤) ، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢١١ .
- (٤٤) انظر عبده عبد العزيز قليلة ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٢٨٩ وما بعدها .
- (٤٥) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ١٣٠ .
- (٤٦) يتحدث بارت عن هذا المشهد تحت عنوان The Alabaster Lamp Roland Barthes, S/Z, translated by Richard Miller, New York, 1974, p. 69, 70
- (٤٧) رولان بارت ، النقدي البنيوي للحكاية ، ت : أنطوان أبو زيد ، منشورات ، هويدات ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١٤٨ .
- (٤٨) كارل يونج وجماعة من العلماء ، الإنسان ورموزه ، ت : سمير عل ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ .
- (٤٩) طه حسين ، أحلام شهرزاد ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .
- (٥٠) ديوان أبي نواس ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ٥١٦ .
- (٥١) الأبيات رقم ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ .
- (٥٢) سي . ميوميك ، المفارقة ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٨٣٩ .
- (٥٣) السابق نفسه ، ص ٤١ .

عبد

خصوصية



التشكيل الجمالي للمكان

في أدب طه حسين

نبيلة إبراهيم

● لا نبالغ إذا قلنا إن المكان أكثر التصاقاً بحياة الإنسان من الزمان . حقا إن الحس بالزمن يعد عنصراً أصيلاً في بناء الإنسان الفكري والنفسي ، ولكن إدراك الإنسان للزمن لا يكون إلا رهن استدعاء الإنسان له . فهو يستدعي الماضي لحنيته إليه ، أو يستدعي الحاضر لقلقه عليه ، أو يستدعي المستقبل لأمله فيه أو يأسه منه . فإذا أضفنا أن استدعاء الإنسان للزمن لا يتساوى في كيفيته مع أعمار الإنسان المختلفة ، إذ إنه يزداد ضغطاً على الإنسان كلما تقدمت به السن ، فإننا نستطيع أن نقول إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر ، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء ، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر ، وهو يستمر مع الإنسان طوال سنى عمره .

ومن المعروف أن هناك دراسات كثيرة قد شُغِلَتْ طويلاً بالبحث في علاقة الإنسان بالزمن على المستويين الفلسفي والنقي . وليس هذا بغريب بعد أن نأكد أن علاقة الإنسان بالزمن تتناسب قوة وضعفاً مع درجة تحضره ، وبعد أن أكدت الأبحاث الأنثروبولوجية أن الفرق بين الإنسان البدائي والإنسان المتحضر يتمثل في أن الأول يدور في فلك الزمن الكوني ، في حين أن الثاني يصر على أنه مرتبط بالتاريخ .

المهومة بالبحث عن المكان ، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ، بل تنبسط خارج هذه الحدود ، حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه . « إن الفرد يمثل قلب البصلة ، وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة . وتوسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه . فكل فرد يحيط به عدد من القواقع ، أقربها إليه جلده ، الذي يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم . ثم يليه الغرفة ، فالمسكن ، فالمبنى ، فالخمس ، ثم المدينة ، فالمنطقة ، فالبلد ، فالعالم . والإنسان يعيش في تردد بين الرغبة في التوقف ، والانتشار من قوقعة إلى أخرى ، في حركة طرد إلى الخارج »^(١).

(١)

وليس الهدف من اهتمامنا بموضوع الحس بالمكان عند طه حسين ، أن نؤكد علاقة طه حسين القوية بالمكان الذي يراه غيره

على أن علاقة الإنسان بالمكان بدأت تشغل المفكرين في الآونة الأخيرة . وربما يرجع السبب في هذا إلى تداخل علاقة الإنسان بأقدم مكان وأرسخه وهو الأرض ، نتيجة أبحاث الفضاء التي تلح على اكتشاف عوالم مكانية أخرى تنافس الأرض في علاقة الإنسان بها . وربما يرجع السبب في ذلك إلى الإفراط في زج الإنسان المعاصر في عوالم مصنوعة .

ومهما يكن السبب في ذلك ، فإن هذه الدراسات تهدف إلى أن ترد الإنسان إلى إدراك حقيقة بالغة في القدم ، فحوها أن وجوده لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان ، وأنه على قدر إحساس الإنسان بأنه مرتبط بالمكان ، يكون إحساسه بذاته ، بل إنها تؤكد أن للمكان قوة تقود الإنسان بالضرورة إلى دروب مختلفة من المعرفة . والإنسان لا يحتاج إلى رقعة ليزيقية جغرافية يعيش فيها ، بل يميل كذلك إلى البحث لنفسه عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته . ومن هنا كان ارتباط البحث عن

ولو طار جبريل بسقية عمسه
من الدهر ما استطاع الخروج من الدهر

أترين أبرع أو أروع من هذا في تصوير سلطان الدهر الذي لا ينتهي ، وملكة الذي لا حد له ؟ لم يضمن الزمان - ياسيدى - فراقه ولا الخروج عن سلطانه ، وإنما ضمن لكم صحبته أبداً ، وجعل الفرق بينكم أننا نحن نأكل وأنتم لا تأكلون . فقد كنت تريدن ياسيدى أن نكرهى الزمان على أن يأكل توفيقاً قبل أن يتم نصحه : أقتضين لأنه أبى أن يأكله نيشا ؟ (٥) .

وفى ختام خطاب طه حسين إلى شهرزاد ينبهها طه حسين إلى أن قيمتها لا يمكن أن تكون إلا من خلال اتصالها بعالم الفنانين من البشر ، فالخلود وحده - كما يقول - لا يكفى لسعادة الخالدين ، وإنما قيمة الخلود أن يتصل من حين إلى حين بالفناء وأصحاب الفناء (٦) .

ويدور الحوار بعد ذلك بين شهرزاد وتوفيق الحكيم حول مفهوم الزمن على مستوى فلسفى أكبر . وشهرزاد بطبيعة الحال ، في هذا المجال ، هى الناطقة بلسان طه حسين . قالت له : « لقد وجه طه حسين إلى كذلك كتاباً طويلاً عريضاً ، تترنح سطوره فرقاً من مخاصمة الزمن ، ذلك الغول الجائع الذى يأكل الناس في خير ميعة غداً أو عشاء ... ما أشق جهدكم طول الحياة إرضاء للزمن ، وما أشد حرصكم على ألا يلقى بكم في أعناق بحاره الظلماء التى لا يعرف هو نفسه مقرها ولا غورها ، بحار النسيان ... إنكم يوم تتجردون من هذا الثوب الأدمى ، تتجردون كذلك من تلك الأوهام والأحلام التى تدفعكم إلى تقدير الزمن ، فالزمن نفسه ما هو إلا الملك المتوج على عرش تلك الأوهام والأحلام ، فإذا ذهبت من أدمتكم ، ذهب معها ، فهو منسوج من مادتها ، وهو أضعف وأدهى مما تتصورون ، بل إن خيلتكم الغاية هى التى أفرزت هذا السم الذى تسمونه الزمن ، ثم طلت به حياتكم وسجنتها فيه ، فشأنكم شأن دودة القز ، تفرز من لعابها تلك المادة الحريرية التى ما تزال تلتف حولها وتحيط بها حتى تحبسها وتحنقها وتميتها . فالوجود نفسه يسخر من تلك الكلمة ، ولا يعرف إلا أنها حاققة من حماقات البشر ، أو ضرورة من ضرورات حياتهم الزائلة ... ولقد استعان صاحبك بيت من شعر المعرى بديع الخيال حقاً ... إنما الذى يدهشنى الآن هو هذا السؤال : هل لجبريل عمر ؟ وهل هو يتحرك بجناحيه في الزمان والمكان ؟ إذن فهو بشر ؟ إلا إذا قصد بالدهر الله والوجود . فإن الحركة في الزمان والمكان ليست من صفات الخالدين . تلك كلمات ابتدعها البشر لأنفسهم ولوصف حياتهم . إني أعجب دائماً لأولئك الذين يريدون كشف أسرار الله بكلمات من قاموسهم اللغوى ! » (٧) .

وهذا يكون كلام شهرزاد ، وهى الناطقة بلسان طه حسين ، قد امتد بكلام طه حسين الأول عن الزمن من حيث إنه مسار للإنسان يصل به إلى غاية محددة هى الفناء . فالزمن هنا لا وجود له خارج فكر الإنسان وعقله ، حيث إن الكون لا يعرف إلا الزمن الدائرى الذى يسير في حركة دائرية مطردة منتظمة ، فلا رجعة إلى ماضٍ ولا لطفة إلى مستقبل .

ولا يراه هو ، فهذا شيء يدهى ، بقدر مانسى إلى تقرير أن طه حسين كان وعيه بالمكان أقوى من وعيه بالزمان ، وأن صراحه مع المكان لم يكن إلا صدى لصراحه الواهى بين المحدود واللا محدود ، وبين القيد والحرية .

وربما كان العمل الأدبى الوحيد الذى شغل فيه طه حسين بموضوع الزمن ، قصة « القصر المسحور » ، وهو العمل القصصى المشترك بينه وبين توفيق الحكيم ، نتيجة لاهتمام كل منهما بشخصية شهرزاد ، وتخصيص كل منهما عملاً أدبياً حول تلك الشخصية الوهمية المبدعة لليل « ألف ليلة وليلة » ، فالأول ألف قصة « أحلام شهرزاد » والثانى ألف مسرحية « شهرزاد » .

وكما كانت شهرزاد ، رواية الليالى ، الوسيط الناقل لهذا التراث في كل زمان ومكان ، كذلك كانت شهرزاد في قصة « القصر المسحور » تنقل أفكار كل من الأدبيين المفكرين . ومع ذلك تحفظ في الوقت نفسه باستقلاليتهما عندما تفسح المجال لحضور كلتا شخصيتي المؤلفين على انفراد .

ولما كانت شهرزاد شخصية وهمية ، وكانت قد خلدت بخلود حكايات ألف ليلة وليلة ، فإنها لا تسمى الزمن إلا بمفهومه الكونى ، أى الزمن الأبدى . تقول لطفه حسين : « إنك لتعلم حق العلم أن شهرزاد خالدة لم يدركها الموت ، ولن يبلغها الفناء ولن يتحول عنها شبابها » (٨) .

وتقول مرة أخرى : إن لا أطيق الكلام في الماضى طويلاً . وإن أعظم من أن أحبس في عصر واحد . إن لكل المصور (٩) .

ولكن شهرزاد الوهمية الخالدة ، اضطرتها الظروف لأن تتصل بالفنانين من الناس ، فكانت تريد أن تنفذ حكم القضاء في توفيق الحكيم لأنه شوه صورته وصور بعض شخص حكاياتها ، « فأقبلوا جميعاً وكلهم يريد أن يخاصمه ، وكلهم يريد أن يقتص منه ، لأنه صورهم على غير ما يحبون ، وأنطقهم بما لا يرضون » (١٠) . ولهذا فقد قررت أن تحتفظ توفيق الحكيم لتقتص منه وفق إرادتها وهواها .

وعندما غشى طه حسين من طفيان شهرزاد في حكمها على صديقه ، طلب منها في خطاب لها أن تحمى صديقه ، حفاظاً للأدب ، وفوداً عن حرية الرأى ، وأن تترك محاكمته للزمن ، ليكون الزمن رئيساً للمحاكمة ، ويحكم في شأن توفيق الحكيم بما يراه .

ومن هنا كان المنطلق للحديث عن الزمن ، الذى دار بين شهرزاد وتوفيق الحكيم وطه حسين .

والزمن عند طه حسين هو الفناء ، أو هو المسار الذى يؤدي إلى الفناء . ومن هنا كانت خشيت أن تقضى شهرزاد على توفيق الحكيم بالفناء قبل أن يقضى عليه الزمن . قال لها : « لقد ضمن الزمان لكم الخلود في هذا الصلح الذى أمضيتموه ، ولكنه لم يضمن لكم تجاوز حدوده ولا الخروج عن سلطانه . وهل تعرفين للزمان حداً ؟ وهل تعرفين لسلطانه غاية ينتهى إليها ؟ لقد كنت أظن أنك أنت التى ألهمت حكيم المعرة هذا البيت العجيب :

المجهول أو اليوم الشيخ الذي كان لابد له من أن يغالبه في نفسه لينفصل منه صعوداً إلى النور ، إلى المستقبل .

ولكن في حين أن طه حسين لا يذكر هذا اليوم ، ومن ثم لا يستطيع تحديده ، نجد أنه يدرك المكان كل الإدراك ، فيجعله ينسلخ من قلب الزمن ليترك الزمن وراءه ، ويقف هو محمداً لتحديداً هندسياً دقيقاً مشتملاً على كل التفاصيل الحسية وما واكبها في نفسه من مشاعر . يقول :

« وإذا كان قد بقي له في هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها ، فإنما هي ذكرى هذا السياج الذي كان يقوم أمامه من القصب ، والذي لم يكن بينه وبين باب الدار إلا خطوات قصار . هو يذكر هذا السياج كأنه رآه أمس »^(١٠) .

لقد كبر الصبي وبدأ يتحرك من داخل قوقعة جسمه إلى الخارج ، وإن ظل قيد جسمه يلاحقه طوال عمره ؛ فكل الأمكنة كانت تتحرك بالنسبة لجسمه عن يمين أو شمال . ومن قيد الجسم إلى قيد الحجرة ، ثم إلى خارج البيت ، بدأ الصبي يتحرك في حذر شديد ، فالسياج ، كما يقول ، كان على بعد خطوات قصار من باب الدار . وإذا بهذا السياج يقف كالجدار المصمت الممتد الذي يحول دون توطئه في المكان الأكثر بعداً عن بيته .

« يذكر هذا السياج . كان أطول من قامته ، فكان من العسير عليه أن يتخطاه إلى ما وراءه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان مقتربا ، كأنما كان متلاصقا ، فلم يكن يستطيع أن ينسل في ثناياه . ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد عن شمال إلى حيث لا يعلم له نهاية ؛ وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا ؛ فقد كانت تنتهي إلى ثناء عرقلها حين تقدمت به السن ، وكان لها في حياتها ، أو قل في عياله ، تأثير عظيم »^(١١) .

وعندما يحس طه حسين بحركة الأرناب الحرة المنطلقة فوق السياج وبين ثناياه ومن حوله ، لا يفوته أن يسجل هذه المفارقة .

« يذكر هذا كله ، ويذكر أنه كان يجسد الأرناب التي كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ، وتتخطى السياج وثباً من فوقه أو انسياها بين قصبه إلى حيث تفرس ما كان وراءه من نبت أخضر »^(١٢) .

وتقع المفارقة كلها في عبارة أن الأرناب كانت تخرج من الدار كما يخرج منها ؛ لكل كائن يخرج في أول الأمر من قوقعته إلى العالم الخارجي ، ويتساوى في هذا كل الكائنات ، بدءاً من الكائنات الدنيئة حتى أرقاها وهو الإنسان . وتحدد حرية الكائن بموقعه من المكان ومدى قدرته على تحديه وقهره . وتتجلى مأساة الإنسان في اكتشافه أنه أقل الكائنات قدرة على قهر قيد المكان ، أي أنه أقلها حرية .

ومع ذلك فإن الإنسان يستطيع أن يقهر المكان لا من خلال الحركة الحسية وحدها ، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعد من أهم خصائصه وأكثرها تميزاً . وعندئذ يصبح الإنسان أكثر الكائنات قدرة على الفكك من القيود المكانية ؛ وهي مفارقة أخرى . يقول طه حسين :

ولكن شهرزاد ، في الوقت نفسه ، يبدو أنها تحتفظ بهذا الكلام لنفسها بوصفها شخصية يظل لها كيان ووجود ، وإن تكن متحررة من قيود الزمان والمكان .

أما توفيق الحكيم فإنه يمترض على شهرزاد وطه حسين معاً في هذا المفهوم للزمن . يقول في رده عليها :

« أتأذنين لي في أن أسألك : أين تعيشين ؟ ألا تحسبن بأنك تعيشين في الزمن ؟ هذا الخلود الذي تنعمين فيه ، ما هو ؟ وما معناه ؟ أليس هو الحياة المتصلة في الزمن ؟ إن الزمن ليس رهماً ، وإنما هو إناء عظيم لا قاع له ، يسبح فيه الأحياء والأموات ، الخالدون والمهلكون . فإذا أخرجت منه ، فأين تكونين ، وإلى من نصيرين ؟ العدم ؟ إن كان هذه الكلمة أيضاً معنى أو وجود لكانت قليلة ؛ فإن من خرج من قصر الزمن ، نزع عنه رداء الخلود ، إذ لا خلود إلا بالقياس إلى الزمن . . . أما قولك إن الزمن وهم أفرزته رؤوسنا الأدمية ، فهو كلام يصدق على كل ما تقع عليه حواسنا من موجودات آدمية أو معنوية ؛ فليس هناك في الواقع حقيقة ولا وهم ، إنما كل شيء وليد رؤوسنا وإفراز أدميتنا . فما أنت ياسيدتي العزيزة ، وما الجبال التي تحيط بـ ، وما الكتب التي أقرؤها ، وما الأصدقاء الذين أحبهم ، وما أهل ، وما عمل ، وما مالى ، إلا إفرازات تخرج من رأسي . فأنت والزمن في هذا سيان ، لا أستطيع أن أسمي أحدهما وهما الآخر حقيقة »^(١٣) .

وإلى هنا ينتهي الحوار حول الزمن لتعود القصة إلى مسارها المرسوم لها ، وهو محاكمة الزمن لتوفيق الحكيم على خروجه في تصوير شخصيات ألف ليلة وليلة هما رسمته شهر زاد لها .

وواضح أن الكلام عن الزمن هنا ، ليس سوى حوار فلسفي بلغة أدبية راقية . وهو حوار مقدم على القصة ؛ إذ كان من الممكن أن تغفل القصة وتأن بمحاكمة مباشرة بعد أحداثها الأولى .

(٢)

ونعود إلى موضوعنا ، وهو الحس المكان عند طه حسين لنجد أن تناوله هذا الموضوع يختلف كما وكيفاً عن هذا التناول المتعصب للزمان . فالمكان عند طه حسين جزء لا يتجزأ من نسج تناوله القصصى . وفضلا عن هذا فإن هذا التناول ليس واحداً ، بل هو متنوع ويختلف ولغا لتنوع طبيعة الأمكنة واختلاف وظائفها بالنسبة لطبيعة العمل القصصى . ولنبدأ « بالأيام » .

يقول طه حسين في مستهل « الأيام » :

« لا يذكر هذا اليوم اسماً ، ولا يستطيع أن يصفه حيث وضعه الله من الشهر والسنة »^(١٤) ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه . وإنما يقرب ذلك تقريباً . إن هذه العبارة تكشف لنا في وضوح عن أن إحساس طه حسين بهذا اليوم الذى تقرر فيه مصيره من حيث هو زمن بحث ، إحساس باهت ؛ وهو لذلك لا يذكر هذا اليوم على وجه التحديد ؛ فهذا اليوم قد أصبح شبيهاً بأقدم يوم بدأت فيه الحياة لتصير مستقبلاً ، وهو في ضمير طه حسين اليوم

القوانين الطبيعية ، وبأن يضروب الحوارق والكرامات ؟ والساحر ماذا يصنع ؟ أليس يزعم لنفسه القدرة على الإخبار بالغيب ، وتجاوز حدود القوانين الطبيعية أيضا ، والاتصال بعالم الأرواح ؟ (١٥) .

وإلى جانب هذين العالمين ، عالم الأمكنة المألوفة التي يعايشها طه حسين في كل يوم وعالم المعرفة الذي ينقله إلى اللا محدود ، كان طه حسين يعايش عالما ثالثا يرتبط بالمكان الحسى برباط وثيق ، فهو يقع على مقربة منه ، بل يختلط به إلى درجة أن تصبح الحدود بينها واهية ، والتبادل بينهما وارداً ، ونعني بذلك المكان الأسطوري الذي يتشكل في قلب المكان الحسى . والفرق بين المكانين يتمثل في أن المكان الحسى المألوف مكان وظفى ، في حين أن المكان الأسطوري مكان بنوى ، فهو من جزء بنية الكون ومن بنية فكر الإنسان . ومع ذلك فعندما يختلط الفكر الأسطوري بالواقع تصبح الحدود بين داخل الإنسان وخارجه ، أو بين الذات والموضوع باهتة . فإذا تساءلنا عن كيفية تحول المكان الحسى المألوف بين الحين والآخر إلى مكان أسطوري ، فإن هذا يردنا إلى الصراع اللاشعورى للإنسان منذ القدم بين النظام والفوضى ، والنور والظلمة . وقد كان لا شعور طه حسين في إبان حياته الأولى مستودعا للإحساس بالفوضى والظلمة . لا فروا أن ينقلب المكان الأمن الساكن في بعض الأحيان إلى مكان للأشباح التي تعيث فيه فساداً بأصواتها الغريبة تارة ، وأشكالها المفزعة تارة أخرى .

وهنا تتمثل جدلية المكان عند طه حسين مرة أخرى ، لا بين الواقعي والترانسدنطالى ، بل بين الواقعي والأسطوري ، وهى جدلية تمثل جدلية اللا والنعم ، فالمكان المألوف الذى يمش فيه الإنسان هو أحب الأمكنة إليه ، إنه مرتع طفولته ، ومستودع أسرارهِ ، ولكل جزء من أجزائه موقعه من نفسه . وهذا المكان هو عند طه حسين كذلك ، كما يحكى عنه فيما بعد في مرحلة متطورة من حياته ، ولكنه في الوقت نفسه هو المكان المخيف المفزع ، على نحو يجعله مكانا مرفوضا ، أو لنقل إنه يجعله مكانا تهتز فيه العلاقة الحميمة وتضعف . يقول :

« وكان واثقا أنه إذا كشف وجهه أثناء الليل ، أو أخرج أحد أطرافه من اللحاف ، فلابد من أن يبعث به عفرية من العفاريت الكثيرة التي كانت تعمّر أقطار البيت ومثلاً أرجاءه ونواحيه ، والتي كانت تهب تحت الأرض ما أضاءت الشمس واضطرب الناس . فإذا آوت الشمس إلى كهفها والناس إلى مضاجعهم ، وأطفئت السرج ، وهدأت الأصوات ، صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض ، وملأت الفضاء حركة واضطرابا وهماسا وصياحا . . . إنما كان يخاف الخوف كله أصواتا أخرى لم يكن يتبينها إلا بمشقة وجهه ، كانت تنبعث من زوايا الحجر تحيفة ضئيلة يمثل بعضها أزيز المرجل يغل على النار ، ويمثل بعضها غشا يتصم أو هوداً ينحطم . وكان يخاف أشد الخوف أشخاصا يتمثلها قد وقعت على باب الحجر فسدت سداً ، وأخذت تأن بحركات مختلفة أشبه بحركات المتصوفة في حلقات الذكر . وكان يعتقد أن ليس له حصن من كل هذه الأشباح المخوفة والأصوات المنكرة إلا أن يلتف

« ثم يذكر أنه كان يحب الخروج من الدار إذا غربت الشمس وتعمش الناس ، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكرا مفزعا في التفكير ، حتى يردّه إلى ما حوله صوت الشاهر وقد جلس على مسافة من شباله ، والصف حوله الناس ، وأخذ ينشد لهم في نغمة حلابة غريبة أخبار أبي زيد وخليفة ودياب ، وهم سكوت إلا حين يستغفهم الطرب أو تستغفهم الشهوة ، فيستعيدون وينهارون ويختصمون . ويسكت الشاهر حتى يفرخوا من لغظهم بعد وقت قصير أو طويل ، ثم يستأنف إنشاء العذب بنغمته التي لا تكاد تتغير » (١٦) .

هنا وجد طه حسين المكان الذى يستطيع أن يفرس فيه بدور هوته ، فإذا كان هو غير قادر على كس قيود المكان الحسى ، وإذا كان لا يستطيع أن يتحرك حركة الإنسان المبصر الطبيعية ، فليعبر المكان المحدود إلى اللا محدود . ووسيلته إلى العالم اللا محدود هذا هو حاسة الأذن ، وهى التي تجعل الناس يتساوون في هذا المجال ، فالصوت يصب في الأذان صبا ليحكى لهم أحداثا تدور في عالم غير مرئى ، عالم وجد لكى يُتخيل . ولهذا فإن كل إنسان يستمع إلى هذه الأحداث حر في أن يصنع الأحداث في مواقعها كفيها شاء ، وأن يتصور الصراعات بالطريقة التي يراها ، ثم يحصل بعد ذلك من المعرفة ما يمكنه أن يستنبط .

وهذا هو الخيال العاقل كما سماه . طه حسين في مقال وجهه إلى صديقه أحمد حسن الزيات ، حيث يقول له : « أعرفت قط خيالا عاقلا أيها الأخ العزيز ؟ أما أنا فقد عرفت أمس ، ولم أتكلف في معرفته مشقة أو جهدا ، ولم أنفق في البحث عنه قوة ولا وقتا ، بل لم أبحث عنه ، وإنما سعى إلى أو قل همت أن أدهوه فاستجاب لي قبل الدعاء . ولكنى لم أدعه لأهله ، فإن هدى به بعيد ، بعيد جدا ، لا أكاد أذكر أوله ، وإنما أعلم أنه رفيق منذ أن بدأت أفكر ، بل منذ أن استقبلت الحياة . لقد خلق لي عالما كاملا بعيد الأمد ، متناهي الأرجاء ، مختلف الألوان ، قضيت فيه أيام الصبا ، وما أكثر ما تمحيت أن أعود إليه ، ثم خلق لي عالما آخر ليس أقل من ذلك سعة وتنوعا واختلافا ، ولكنه مزاج من الجمال والقيح ، ومن اللذة والألم ، ومن اليأس والأمل . وأعترف أيها الأخ العزيز بأن كنت مقتصداً أشد الاقتصاد في الالتجاء إليه والاستمانة به ، لأن أهرله جريشا مسرفا في الجراءة ، نشيطا غالبا في النشاط » (١٧) .

لقد حثر طه حسين إذن على المجال الذى يقف فيه متحديا المكان الحسى المقيد . إنه عالم مشرق تسهل الحركة فيه بدون قيود ، بل إنه العالم الذى يستطيع أن يطل منه سائرا من كل أشكال القيود الحسية والنفسية . ولاخراية بعد ذلك في أن يدرك طه حسين منذ باكورة حياته أنه لا مندوحة له من أن يثرى هذا العالم بكل ما تيسر له من صنوف العلم والمعرفة . يقول :

« وقد قرىء لصاحبنا من هذا كله ، فحفظ منه الشيء الكثير ، ولكنه هنى بشيئين هناية خاصة : هنى بالسحر ، وهنى بالتصوف . ولم يكن في الجمع بين هذين اللونين من العلم شيء من الغرابة ولا من العسر ، فإن التناقض الذى يظهر بينهما ليس إلا صورها في حقيقة الأمر ، أليس الصوفى يزعم لنفسه وللناس أنه يجترق حجب الغيب ، وينهى بما كان وما سيكون ، كما أنه يتعدى حدود

« وكان هذا الطور أحب أطوار حياته تلك إليه ، وآثرها عنده ، كان أحب إليه من طوره ذاك في غرفته التي كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسياً لأنه لا يعرفها ولا يعرف عما اشتملته من الأثاث والمتاع إلا أقله وأدناه إليه ، فهو لا يعيش فيها ، كما كان يعيش في بيته الريفي ، وفي غرفاته وحجراته تلك التي لم يكن يجهل منها وما احتوت عليه شيئاً ، وإنما كان يعيش فيها غريباً عن الناس ، وغريباً عن الأشياء ، وضيقاً حتى بذلك الهواء الثقيل الذي كان يتنفسه فلا يجد فيه راحة ولا حياة ، وإنما كان يجد فيه ألماً وثقلاً .

« وكان أحب إليه من طوره الثالث في طريقه تلك بين البيت والأزهر ، فقد كان في ذلك الطور مشرباً مفرق النفس ، مضطرب الخلق ، يمتلئ القلب بهذه الحيرة المضلة الباهظة ، التي تفسد كل المرء أمره ، وتجعله يتقدم أمامه لا حل غير هدى في طريقه المادية وحدها ، فقد كان ذلك محتوماً عليه ، بل حل غير هدى في طريقه المعنوية أيضاً ، فقد كان مصروباً من نفسه بما يرتفع حوله من الأصوات ، وما يضطرب حوله من الحركات ، وقد كان مستخذياً في نفسه من اضطراب عظامه وعجزه عن أن يلائم بين مشيته الضالة الحائرة الملهمة ، ومشية صاحبه المتهتدة العازمة العنيفة . أما في طوره الثالث هذا فقد كان يجد راحة وأمناً وطمانينة واستقراراً . كان هذا النسيم الذي يترقب في صحن الأزهر حين يصل الفجر يتلقى وجهه بالتحية لهيلاً قلبه أمناً وأملًا ولم يكن يعرف بما يحتويه الأزهر شيئاً ، وإنما كان يكفيه أن تفسد له الحافيتين أرض هذا الصحن . . وإذا هو يشعر أنه في وطنه وبين أهله ، ولا يحس غربة ولا يجد ألماً ، وإنما هي نفسه تتفتح من جميع أنحاءها ، وقلبه يتشوق من جميع أقطاره ، ليتلقى . . ليتلقى ماذا ؟ ليتلقى شيئاً لم يكن يعرفه ولكنه كان يحبه ويدفع إليه دفعاً ، طالما سمع اسمه وأراد أن يعرف ما وراء هذا الاسم ، وهو للعلم » (٢٢) .

وقد كان من المفروض ، بعد أن أصبح طه حسين قادراً على تجاوز المحسوس إلى المعرفي ، أن يكون انتقله في مرحلة العبور الثانية انتقالاً مباشراً إلى عالم المعرفة ، عالم الأزهر ، وأن يتوارى على الأقل الإحساس بضيق المكان المحسوس المحدود عليه ، ولكننا نجد أن طقس العبور الثاني يمر بمراحل طقس العبور الأول نفسها ، فالحجرة في حى الأزهر بديل من حجرة القرية ، وصحن الأزهر وما يفرح في أجوائه من نسائم العلم والمعرفة بديل من ذلك الفضاء الذي يضم الراوى ومستمعيه ، والطريق الذي يقع بين الغرفة وصحن الأزهر بديل بكل ما فيه من عوائق ، من ذلك الطريق القديم الذي كان يسده السياج .

ومع ذلك فإن تلك الأطوار الثلاثة ، كما كان يحولطه حسين أن يسميها ، تعبر عن إحساس آخر بالمكان يختلف عن إحساسه به في مرحلة العبور الأولى ، فحجرة القرية التي كانت ذات يوم مرتعاً للشياطين عندما يظلم الكون ويثام من فيها إلا هو ، تعيش اليوم على حدود الذاكرة التي تطمس متاعب الماضي بحيث لا يتبقى منها إلا ما يثير شدة الحنين إليه . ومن هنا تصبح حجرة القرية مكاناً مثالياً بالنسبة لحجرة الأزهر . ولما كان طه حسين لم يجد قادراً ، بعد أن ثما وصيه واشتد ، حل أن يملأ الفراغ الذي يحسه في الحجرة بتصورات أسطورية ، لم يبق له إلا أن ينبع في ركن من أركان

في لحافه من الرأس إلى القدم ، دون أن يدع بينه وبين الهواء منفذاً أو ثغرة . وكان وثاقاً أنه إن ترك ثغرة في لحافه فلا بد أن تمتد منها يد حفرته إلى جسمه لتتاله بالغمز والعبث » (٢٣) .

ولا ينسى طه حسين أن يثبتنا إلى أن هذا التصور الأسطوري كان مقصوداً عليه دون إخوته . يقول :

« فلما يحس إلا وقد استيقظ والناس نيام ، ومن حوله إخوته يغطون مفرقون في الغطيط » (٢٤) .

وإذا كانت حجرته تتحول إلى مأوى للأشباح والشياطين في الظلام ، فأولى أن تكون التربة التي تمثل بالنسبة إليه عائلاً كبيراً ، مأوى للكائنات الغريبة . يقول :

« إنما كان يعلم يقيناً لا يخالفه الظن أن هذه القناة عالم آخر مستقل عن العالم الذي كان يعيش فيه ، تعمره كائنات غريبة مختلفة لا تكاد تحصى : منها التماسيح التي تزحف الناس ازدراداً ، ومنها المسحورون الذين يعيشون تحت الماء بياض النهار وسواد الليل ، حتى إذا أشرقت الشمس أو غربت طفوا يتنسمون الهواء » (٢٥) .

ويمكننا أن نقول بعد ذلك إن هذا المشهد المتكامل للأمكنة المختلفة ، القريب بعضها كل القرب من بعض ، والبعيد بعضها كل البعد من بعض ، ويعنى بذلك الأمكنة المألوفة في الحياة اليومية ، والأمكنة الترانسندنتالية ، والأمكنة الأسطورية - هذا المشهد المتكامل يمثل طقس العبور الأول عند طه حسين .

وإذا كان طقس العبور يمثل نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة ، وإذا كان إجراء الطقس يقوم عندئذ بوظيفة اللاعودة إلى المرحلة الأولى ، والتسلح بأسلحة سحرية تعين على مواجهة المرحلة الثانية ، فإن طقس العبور الأول لطفه حسين ، الذي تركه مسلحاً بوجهي ذاتي لاسيلاً للعودة معه إلى الورد ، لا يمثل مرحلة زمنية فحسب ، بل مرحلة زمنية مكانية ، بل ربما كانت مكانية في المقام الأول .

(٣)

ومن طقس العبور الأول ينتقل طه حسين إلى طقس العبور الثاني ، الذي يؤدي فيه الحس المكان كذلك دوراً دالاً خطيراً .

ومن الطريف أن طه حسين في بداية هذه المرحلة الجديدة يستخدم المفردات الزمانية استخداماً مكانياً متعمداً ، وكأنه يعتمد بذلك إهمال الزمان والتركيز على المكان ، كما فعل في المرحلة الأولى .

فليس هناك شك في أن كلمة « طور » تحمل دلالة زمانية ، ولا يمكن أن تكون دلالتها مكانية . ولكن طه حسين يستخدمها استخداماً مكانياً بحثاً حين يقول « أقام في القاهرة أسبوعين أو أكثر من أسبوعين لا يعرف من أمره إلا أنه ترك الريف وانطلق إلى العاصمة ليحيط فيها المقام طالباً للعلم ، مختلفاً إلى مجالس الدرس في الأزهر ، وإلا أنه يقضى يومه في أحد هذه الأطوار الثلاثة التي يتخللها ولا يحققها » (٢٦) . ثم يشرح في وصف هذه الأطوار ، فإذا هي أطوار مكانية صرف . يقول بادئاً بالطور الثالث ، وهو طور الجلوس في صحن الأزهر هادفاً مطمئناً ، حيث يترقب فيه نسيم بارد هو نسيم الصباح :

الطريق أمام طموحاته المعرفية ، فيتحدى العقبات التي واجهته جميعاً . حتى إذا ما رأى أنه قد استوعب العلم المتاح في مصر ، أخذ يبحث عن المكان الجديد كل الجدة ، المكان الذي لم تطأه قدمه من قبل ، والذي لا يعرف شيئاً عن لغته وفكره ، وكان هذا المكان هو فرنسا .

وهناك كانت تطوف به ذكرى الأمكنة القديمة كلها ، بكل مرارها وحلاوتها ، بخاصة في أيام إقامته الأولى في فرنسا .

« كان يكفيه أن يفكر في صباه ذلك البائس الذي قضى متردداً بين الأزهر وحوش عطا ، تشقى نفسه في الأزهر ، ويشقى جسمه ونفسه في حوش عطا : حياة مادية ضيقة صبره كائن ما يكون الإجداب والفقر ، وحياة عقلية مجدية فقيرة كأشد ما يكون الإجداب والفقر » (٢٥) .

وعندما كان يمان من وحدته في حجرته في فرنسا ، كانت تلك الحجرة تتحول فتصبح صنو حجرة الأزهر : « وما يزال الفتي جالساً في مجلسه ذاك في غرفته ، تعبت به خواطره هذه المختلفة ، لا يسأل عنه سائل ، ولا يلم به ملم ، وإنما هي الوحدة المطلقة القاسية ، التي كانت تذكره بوحدته في غرفته في حوش عطا ، حين لم يكن يؤنس إلا صوت الصمت ، وما كان يزد فيه أحياناً من أزيز بعض الحشرات ، وإذا هو يقضى ليلة بيضاء لا يذوق للنوم طعماً » (٢٦) . ونلاحظ أنه لم ينعت ليلته هذه بأنها مظلمة ، كما كان يفعل في وصف موقفه من حجرته القديمة ؛ فلقد كان ، برغم وحدته في المكان الصامت ، حل يقين من أنه مقدم على حياة مشرقة ناصعة ، ما عليه إلا أن يصبر صبر أبي العلاء المعري ، الذي أمضى حياته في دار من دور المرأة ، ممعناً في الدرس ، غير معنى إلا به .

وقد كان من المتوقع لطفه حسين أن يفرس في بحر العلم في بيئته الجديدة بمجرد أن يجد طريقه إليها ، فتواري عندئذ مشكلته الأولية التي ضربت بينه وبين المكان والناس حجاباً . ولكن حرمانه من سحر المكان الجديد ، وما يمكن أن يثيره في نفسه من نشاط يضاهي إلى نشاطه العلمي ويغفف من صرامته ، تصاعد بمشكلته مع المكان ، فكان كثير الشكوى من حياته ، إلى درجة أنه أنكر نفسه وشك في وجوده ، يقول :

« كان يرى نفسه هربياً أينما كان وحيثما حل ، لا يكاد يفرق في ذلك بين وطنه الذي نشأ فيه وبين غيره من الأوطان الأجنبية التي كان يلم بها . . . كان هربياً في وطنه وهربياً في فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لا تكاد تغني عنه شيئاً . . . وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يفهمها ، ولا يحقق من أمرها شيئاً ، كأنها أخلق من دوماً بالقياس إليه باب لا سبيل له من النفوذ إليه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء ، وكان كثيراً ما ينكر نفسه ويشك في وجوده . كانت حياته شيئاً ضئيلاً نحيلاً رقيقاً لا يكاد يبلغ نفسه » (٢٧) .

ولكن المعجزة تحدث ، وتظهر تلك القوة السحرية التي أخذت بيد الفتى بقدر ما أخذت بخياله ، فأنقذته له الطريق إلى فيض النور ، وكان مصدر تلك القوة السحرية صوتاً علماً عليه حياته ، وكسر حاجز الصمت بينه وبين المكان والناس ، لا هل المستوى المحل فحسب ، وهو فرنسا ، بل على مستوى التاريخ البشري . يقول

الحجرة ، « فيجلس القرفصاء ، ويعتمد برمقه على ركبته ، ويغشى رأسه بين يديه ، ويسلم نفسه لهذا الصوت الذي يأخذه من كل مكان . . » (٢٨) .

إنها جلسة احتجاج ورفض وبحث عن مأوى . وهي فوق هذا كله ، جلسة صمت مطبق تتمثل فيه الأفكار ، وتتلشى الآمال .

وتختلف حجرة القرية عن حجرة حي الأزهر في جانب آخر؛ فحجرة القرية ، سواء ملأها الشباطين والأشباح والأصوات الغريبة ، أو حلت من كل هذا ، كانت متغلقة على نفسها ، أما حجرة الأزهر ، فكان إحساس طه حسين فيها قويا بانفتاحها على العالم الخارجي . ودليل هذا تلك الأصوات التي كانت تأخذ أذنيه « مختلطة تنحدر من عل ، وتصعد من أسفل ، وتنبعث عن شلال وتلقى كلها في الجوف فكأنما تنمقد فتؤلف من فوق رأس الصبي سحابة رقيقة ولكنه مترامم قد غشى بعضه بعضاً » (٢٩) . وهكذا كان التحدى متبادلاً بين المكان وطه حسين ؛ فطه حسين يتحداه برفضه إياه ، والمكان يتحداه بحيويته التي تدب فيه ، تارة بداخله وتارة أخرى خارجه ، وكأنه بذلك يتحداه أن يصمد طويلاً في ركنه الذي يقيم فيه منعزلاً عن الحياة .

ويستمر التحدى المتبادل بين طه حسين والمكان في الطور الثاني كذلك . فيقدر ما كان الطريق يتحداه بأعوجاجه واضطرابه ، وصعوده وهبوطه ، كان طه حسين يبذل كل جهده في ألا يتعثّر في أذياله ، وأن تكون خطواته ملاحقة لخطوات أخيه المبصر . حتى إذا وصل إلى صحن الدار كانت نفسه مهيأة تماماً لأن يدخل مع العلم في رحاب الأزهر في أكبر تحدٍّ ، وقد كان هذا حلمه الكبير منذ زمن . وما هو ذا قد « أقبل إلى القاهرة وإلى الأزهر ، يريد أن يلتقي بنفسه في هذا البحر فيشرب منه ما شاء الله أن يشرب ، أو يموت هرقاً ، فأى موت أحب إلى الرجل النبيل من هذا الموت الذي يأتيه مع العلم وبأنيبه وهو فرق في العلم ؟ » (٣٠) .

(٤)

ويعد سنوات أربع قضاهما طه حسين ، في الدرس والتحصيل المكثف في الأزهر ، بداً للإحساس بالملل يتسرب إلى ذهنه ثم إلى نفسه ، وهنا بدأ يحلم بمكان جديد يحصل فيه علماً جديداً بأساليب جديدة . وينعكس هذا الإحساس على علاقته القديمة بالأزهر . فيعد أن كان هذا المكان ساحة مشرقة بفوح حبر العلم في كل أرجائها ، ويعد أن كان أكبر تعويض له عن وحدته القاسية في حجرته ، وتعره في خلق علاقات إنسانية اجتماعية مع من حوله ، يصبح الأزهر مكاناً خائفاً مظلماً . يقول :

« كان صاحبنا الفتى قد أنفق أربعة أعوام في الأزهر ، وكان بعدها أربعين عاماً ، لأنها قد طالت عليه من جميع أقطاره كأنها الليل المظلم قد تراكمت فيه السحب القائمة الثقيل فلم تدع للنور إليه منفذاً » (٣١) .

وكانت الجامعة المصرية قد فتحت أبوابها لتلقى فيها الطلاب علوماً جديدة بأساليب جديدة ، فابتدل طه حسين إليها ، وافتتح

غرفته ، فكان كلما وجد نفسه وحيداً في حجرته ، شعر كأن جدران المكان وسقفه تكاد تقبض أنفاسه .

« فلما كان من تلك الليلة ، أقبل الملك حل غرفته كتيب النفس ، مريض القلب ، قد امتلأ رأسه بخواطر ، أقل ما توصف به أنها كانت قائمة شديدة القتمة ، ولكنها كانت ربما احمرت لحظة قصيرة ، ثم عادت إلى ظلمتها المظلمة ، وسوادها المشتق من سواد الليل . »
لهذا هو فاعل ؟ لقد لبث ساعة يفكر متردداً : « أينكر ما كان في الليلة البارحة ، ويقبل على النوم كان لم يكن شيء ، وكان لم ير شيئاً أم ينتظر حتى إذا استيقظ أن شهرزاد قد اشتعل عليها الرقاد ، سعى إلى غرفتها ، وانخذل من سريره مجلسه ذاك ، لعله يسمع منها تمة ذلك الحديث ؟ » (٣٠) .

وبعد فترة من التردد ، قام فيها شهرزاد وقعد ، وفتح النافذة التي تشرف على حديقة القصر ذات الأشجار الباسقة والمياه الجارية ، ثم أغلقها ، قرر أن يذهب إلى الملكة في حجرها لعلها تستأنف قصصها . فلما بلغ سريرها : « نظر إلى الملكة نظرة طويلة ، فإذا هي مغرقة في نوم حلو . واستمع إلى تنفسها ، فإذا هو منتظم هادئ ، وإذا الملكة لم تحس شيئاً ، ولم تشعر بمقدم هذا الشخص الذي انسل إلى غرفتها في رفق ، كما تنسل الأفعى ، حل غير ماجرت به تقاليد القصر . ثم تراجع الملك شيئاً حتى انتهى إلى مجلس من مجالس الغرفة ، فأهوى عليه رقيقاً حريصاً حل ألا يحدث حساً ، وحل ألا يزجج الملكة عن نومها . فلما اطمأن به مجلسه أطرق كأنه ينتظر شيئاً ولكن انتظاره لم يكن طويلاً ، فهذا صوت شهرزاد يبلغ أذنيه ليملؤه رهبا وفرقا ، ويكاد يخرجه عن طوره ، لولا أنه يذكر شيئاً فيثوب إلى نفسه في اللحظة الأخيرة . ويطمئن في مجلسه ماذا (٣١) حينه في الفضاء ، مصحياً إلى هذا الصوت الذي يسعى إليه من قبل شهرزاد صافياً نقياً » وهي تقول له : بلغنى أيها الملك السعيد أن ... » .

لقد قرر الملك شهرزاد إذن أن يتحدى الواقع ويظل يعيش في اللاواقع ، أو لنقل إنه قرر أن يتحدى المحدود ويظل يعيش في اللا محدود الذي نقلته إليه شهرزاد طوال السنوات الثلاث الماضية . وإذا كانت شهرزاد قد أدخلت إلى الراحة ، بعد أن كفت عن القصص ، فليكتفئ إذن بسماع أصدا صوت شهرزاد وهي ما تزال ترن في الفضاء لتحكي له حكاية هو صانعها ، بعد أن سرت إليه عدوى القصص ، وأصبح متمرساً فيه . كما تمسرت فيه شهرزاد من قبل .

أما الحكاية التي سمعها أو صنعها ، فهي حكاية تدور أحداثها في عالم الجن ، فقد دار الصراع بين ملوك الجن حول أيهم تكون من نصيبه « فتنة » ، وهي الابنة الرائعة الجمال لملك من ملوك الجن . ورفضت « فتنة » الزواج من أي ملك من ملوك الجن . وغضب أبوها من هذا القرار ، وخشى أن يحارب ملوك الجن مجتمعين . ولكن فتنة حسمت الأمر بأن قررت أن تكون من نصيب من يتمكن من ملوك الجن من غزو مملكة أبيها . وعندئذ اجتمع ملوك الجن مع جيوشهم ، ووقفوا جميعاً يهددون ملكة والد « فتنة » ، ويتنافسون فيما يدخل المملكة قبل الآخرين . ولكن « فتنة » استخدمت السحر الذي كانت تتقنه فشتلهم جميعاً عن الحركة

متحدثاً عن هذا الصوت وأثره المعجز في حياته ، بل أثره المعجز في أنه أصبح يرى الأمكنة بحسه الداخلى رؤية أوضح وأنصح من رؤية أى مبصر :

« كان يحدته عن الناس قبلقى في روجه أنه يراهم ، ويتخذ إلى أفعالهم . وكان يحدته عن الطبيعة ليشعر بها شعور من يعرفها عن قرب . وكان يحدته عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين تملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الجبال حين تتخذ من الجبلد تيجانها الناصعة ، وعن الشجر حين ينتشر حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجري حنيقة ، والجداول حين تسعى رشيقا ، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة ، ومظاهر القبح والبشاعة ، فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء » (٣٨) .

وحتى لطفه حسين أن يحظى بتلك المعجزة إما احتفاء ، وحتى له أن يعلنها فرحة تشاركه فيها الحياة بأسرها .

وبهذه المعجزة يكون طه حسين قد أتم طقس العبور الثالث إلى أمان . وكان عليه بعد ذلك أن يمضى لنما في ثقة ليس بعدها ثقة ، فيفيض على الناس من فيض علمه وإبداعه .

حقاً إن مشكلة طه حسين الأولى في هذه المراحل التي تحدثنا عنها كانت مشكلة صراع مع المكان . ولا نبالغ إذا قلنا إن « الأهم » هي قصة صراع الذات مع الأمكنة .

(٥)

وتكاد تجتمع هذه الأمكنة التي أشرنا إليها وتتداخل في عمل إبداعى آخر لطفه حسين ، ونعنى بذلك قصة « أحلام شهرزاد » . وهي قصة فجرها انشغال طه حسين بشخصية شهرزاد ، كما رأينا سابقاً ، كما فجرها السؤال عن مصير شهرزاد بعد أن كفت شهرزاد عن الكلام المباح ، الذي دام قرابة ثلاث سنوات . وعندما يعيش شهرزاد الملك ، الذي أباح لنفسه سفك دماء البريئات من النساء ، ما يقرب من ثلاث سنوات بعيداً عن القتل ، وفي أجواء خيالية من القصر المتع ، ثم ينقطع الكلام فجأة لتخلد شهرزاد إلى الراحة ، بعد أن أيقنت أن قصصها قد فعل فعله الساحر في نفس شهرزاد ، عندئذ يكون السؤال الحتمى : وماذا يفعل شهرزاد بعد ذلك ؟

لأنه من أن يعيش شهرزاد مدة من الزمن يختلط فيها المكان المحدود مع المكان اللامحدود ، والمكان الواقعى مع الخيالى والأسطورى ، وذلك قبل أن يعود كلية إلى واقعه ، وهذا ما تصوره قصة « أحلام شهرزاد » ، التي كان من الأوفق أن تسمى « أحلام شهرزاد » . وكان الواقع من شهرزاد أن نفسه لم تسلم من قصص شهرزاد منذ انتهى في الليلة الواحدة بعد الألف ، وإنما كانت تتحرك شوقاً إليه إذا أقبل ميعاده الممهود من الليلة ، وتتحرك شوقاً إذا أقبل النهار » (٣٩) .

ولما تحتم على شهرزاد أن يرتد ، بعد أن انقطع سرد الحكايات ، إلى عالمه الواقعى ، بدأ يواجه مشكلة المكان المحدود المتمثل في

ما يفعل النائم في حالة الحلم : يقول على سبيل المثال : « ونظر الملك من حوله فرأى عجبا . لقد كان يعلم أن شهرزاد قد أقيمت به منذ حين على غرفة من غرفات القصر لها جدران تمدها ، وباب يفتح من دونها . . ومن هذا الباب قد دخلت الوصائف أنفاً ، ومن هذه الجدران قد نبعت أنغام الموسيقى كما ينساب الماء في العيون الجارية ، لكنه الآن ينظر فلا يرى جدران الغرفة ، وينظر فلا يرى للغرفة سقفاً ولا باباً ، وإنما يرى نفسه في مكان متباعد الأرجاء ، مترام الأطراف ، قد زين أحسن زينة وأروعها وأعظمها تألقاً ورشاقة . وقد تقدم هذا المكان في بحيرة تحيط به من جهاته الثلاث ، واتصل بالقصر من جهته الرابعة ، فكانه يد قد مدها القصر في هذه البحيرة ليأخذ منها شيئاً . وهذا المكان الواسع الرائع يغمره الجو الموسيقي ذاك ، كما كان يغمر تلك الغرفة الضيقة الساذجة . ولكن شيئاً آخر قد ظهر في هذا المكان ، فهؤلاء أزواج من الفتيات والفتيان قد حسنت وجوههم ، واعتدلت قدودهم ، وغمروهم بشر عجيب ، وهم فرحون مرحون ، يمشون هنا ويمجرون ويتراقصون في هذه الناحية ، ويسمرون في تلك الناحية ، والملك مسحور مبهور ، يرى كل شيء ولا يحقق في نفسه عما يرى شيئاً » (٣٣) .

(٦)

إذا تركنا أحلام شهرزاد حيث يمثل المكان المشكلة الأولى في القصة ، فإننا نسأل بعد ذلك ؟ وماذا عن دور المكان في قصص طه حسين الآخر ؟ ونعني بذلك القصص التقليدية الذي يحكي حكاية تعتمد على ترتيب الأحداث ترتيباً متتابعاً منطقياً ، فهي تسير في خط واحد من البداية إلى النهاية . ومثال ذلك قصص « الحب الضائع » و « دواء الكروان » و « شجرة البؤس » .

إن المكان في هذا القص لا يمثل المشكلة الرئيسية على نحو ما رأينا في « الأيام » وفي « أحلام شهرزاد » ، بل إن الحدث وتطوره لها الصدارة . كما أن الحدث لا يهدف إلى أن يعرفنا كيف يتعامل الإنسان مع الحياة ، وكيف يعرف نفسه مع تطور الأحداث التي تجرفه معها في خضم ، بقدر ما يهدف إلى تعريفنا بصراع الإنسان مع قدره المحتوم ، أي المقدر له من قبل .

وفي مثل هذا القص التقليدي لا يمثل الزمن كذلك عنصر صراع ، بل يقتصر دوره على الترتيب المنطقي المتصاعد بالأحداث . وحيث إن البطل يكون دائماً في بؤرة الصراع مع الأحداث ، وحيث إن صراعه لا يتمثل إلا من خلال علاقته بالشخص والأشياء والأمكنة ، فإنه يمكن التسليم بما يقال عن مثل هذا القص بأنه قصص مكاني في المقام الأول ، على أساس أن المكان ليس مكاناً هندسياً مجرداً ، بل فراغاً مملوءاً بالشخص والأشياء . وتكون مهمة البطل عندئذ أن يبين موقعه من المكان وبين الناس والأشياء (٣٤) . يقول طه حسين على سبيل المثال في قصة « دواء الكروان » على لسان البطلة :

« ذكرت هذا كله حين استيقظت ، ومرت بي خواطره مسرعة في حين كنت أحاول أن أثبت أين أنا ، وكيف انتهيت إلى حيث أنا .

بحيث وقفت جيوشهم جامدة دون حراك . فلما أعيتهم الحيل طلبوا الصلح . ولكن « فتنة » قررت ألا تصالح منهم أحداً ، حيث إنهم جميعاً ملوك لا يصلحون لحكم رعاباهم ، لأنهم لا يفكرون قط في شئون الرعية ، بل في مصالحهم الفردية الخاصة . ثم خبرتهم بين أن تبيدهم وتبيد جيوشهم عن آخرها ، أو يعودوا إلى ممالكهم بعد أن يتنازلوا عن ملكهم . ولم يكن لهم إلا الخيار الأخير ، فعادوا مخذولين منهزمين .

لقد كانت « فتنة » إذن تفكر بعقل إنسان الواقع ، وإن كانت جنينة تعيش في عالم الجحيم . ولهذا فقد كان تفكيرها كفيلاً بأن يجعل شهرزاد يرتد مرة أخرى إلى الواقع ليدرك الحقيقة التي غابت عنه طوال سنوات القص الثلاث ، وهي أن عالم القص ليست وظيفته المتعة التي تغيب الإنسان عن واقعه ، بل إن وظيفة القص هي حمل المستمع على أن يمي ويتدبر مغزاه المستمد من تجارب الناس وأحوالهم .

وقد كان من الطبيعي لشهرزاد ، بعد أن أصبح يعيش حالة بين النوم واليقظة ، والحلم والواقع ، أن تترامى له خيالات أسطورية أتقن طه حسين تصويرها ، كان يقول :

« وينظر الملك ليرى ويأهول ما يرى ، يرى على شاطئ البحيرة من يمين وشمال شيئاً يشبه الرياض والجنات ، وما هو من الرياض والجنات في شيء ، شيئاً يشبه أن يكون أشجاراً باسقة في السماء ، وما هي من الأشجار في شيء ، وإنما هي أشياء يجيل إلى الملك مرة أنها الشجر ، ومرة أنها العمود قد ثبتت في الأرض ، وطالت في السماء ، وامتدت لها فروع تشبه أن تكون الفصوص ، ونبئت في هذه الفروع زوائد تشبه أن تكون الورق ، وقامت على هذه الفصوص وفي أثناء هذه الزوائد كائنات تشبه أن تكون الطير ، أسيح على هذا كله ضوء ذابل فاطر شاحب يشبه أن يكون الظلمة ، لولا أن العين تنفذ فيه إلى ما وراءه في كثير من المشقة والجهد والإحياء . وخرجت من أفواه هذه الكائنات التي تشبه الطير ، أصوات تريد أن تكون غناء ، ولكنها لا تبلغ الجوف حتى يكون بعضها بكاء وبعضها أنينا ، وبعضها حشرجة كحشرجة الصرير المحتضر » (٣٥) .

إن قصة أحلام شهرزاد قصة تنفن في التعبير عن تداخل الأمكنة في حس الإنسان ، ويعني بذلك المكان الخيالي ، والمكان الواقعي ، والمكان الأسطوري ، وذلك عندما يعيش الإنسان حالة اضطراب بين الحلم واليقظة ، والسكينة والقلق ، والطمانينة والخوف . وتعد هذه القصة في الحقيقة المجال الحر الذي وجد فيه طه حسين نفسه ، ليصف ما هنّ له من أمكنة متخيلة ، قد تكون قريبة بعض الشيء من الواقع ، وقد تكون بعيدة عنه كل البعد .

إذاً كان طه حسين قد بدا لصيقاً بالمكان الحسي في « الأيام » ، فإننا نجده في « أحلام شهرزاد » يكاد يدير ظهره للمكان الحسي . وإذا كان وصف المكان الحسي في الأيام ينبع من نفس حطرت فيها الأمكنة الحسية ملامح وخطوطاً لاتتسى ، فإن وصف الأمكنة المتخيلة لا ينبع إلا من خيال شخص منطلق في التصوير ، وهو خيال سمح لنفسه أن يحول المكان الواحد إلى مكان آخر في الوقت نفسه ، أي أن يجعل من المكان الواحد مكانين في آن واحد ، على نحو

أحب أن أجد فيه أمانة وابتهجا سكية وقد استقبلنا النهار بالستين كما استقبلنا الليل بالستين» (٣٧).

فهنا نلاحظ أن طه حسين لا يريد أن يمتد إلى حيث تأثير وقع الأحداث على الشخص، أو إلى تفجير مشكلة الزمن من حيث علاقة الشخص بالماضي أو المستقبل، ولكنه يريد أن يزرع الشخص في المكان... المكان الذي استقر على ماعو عليه بتأثير ظروف اجتماعية قهرية، هي الظروف نفسها التي ضغطت على الإنسان حتى قهرته. ومن ثم أصبح المكان والإنسان علامتين لوضع تاريخي محدد.

ولا غرابة أن يحرص طه حسين على وصف تفاصيل دقيقة في المكان، فالحجرة، كما نرى، مثبتة في حارة حفيرة، وإذا كان المدخل إلى هذه الحجرة حفيرا، فلا بد أن يؤدي إلى أبنية حفيرة. وليست علامة الحفارة ما تحتوي عليه هذه الحجرة من أشياء فقيرة فحسب، كما أنها ليست التكوين الهندسي الذي له أبعاد محدودة للغاية، وفتحة يدلف منها الخارج والداخل، بل هي التكوين المكاني بأسره، الذي صنعه الإنسان بأحقر ماله من مواد، ليلبي أهم ما تقوم عليه حياته، وهو معاشه.

وبهذه الأوصاف نستطيع أن نقول إن طه حسين سجل بالكلمة عن القرية المصرية وصيدا إثنولوجيا يظل شاهداً على التاريخ عندما تتغير الأمور وتتبدل أحوال القرية المصرية. وينسحب هذا الوصف الدقيق على كل شيء بعد من أهم ملامح القرية والقرويين. ولنقرأ له - على سبيل المثال، والأمثلة كثيرة - الفقرة التالية التي تصف القرويات المعصبات بمناديل الرؤوس التي صنعتها بأيديهن، يقول:

«وكانت حفرة تحمل إلى الفتيات النواهد فتنة لا تشبهها فتنة، بهذه المناديل الملونة التي كانت تحملها هن، والتي كن يفتتن في إدارها حول رؤوسهن، وفي اتخاذها سجوداً فائقة خلاصة لشعورهن النخال. ولا نذكر هذه الضفائر أو هذه الخيوط التي تنظم فيها قطع دقيقة رقيقة ضيقة من المعدن، والتي توصل بالضفائر، وبضفائر الفتيات النواهد خاصة، ليكون لها حل ظهورهن منظر حسن، ويكون لها رنين حلو إذا مشين أو أتين بعض الحركات» (٣٨).

إن مثل هذا الوصف الدقيق، الذي لا يقل في شيء عن وصف المبصر المدقق المقتن في الوصف، لكل ما يشغل مكانا في القرية المصرية، يترك القاري وقد تشبع إحساسه بنبض المكان وإيقاعه المميز بحركة الحياة المميزة. وطه حسين، في كل ذلك، يغرف من ذاكرته التي اختزنت الشيء الكثير، بقدر ما يستمد من خياله العاقل كما يقول، ما يمكن أن يكون مطابقاً للواقع الذي حفظ في نفسه للمكان حبيراً خاصاً مميزاً، بل إن القاري ليصاب بالدهشة في كثير من الأحيان، من أن يتولد عند طه حسين، وهو الذي حرم الرؤية فيما بين الرابعة والخامسة من عمره، ذلك التصوير الدقيق للمكان وحركة الناس والأشياء فيه، إلا إذا تصور أن حواسه الأخرى كانت تحده بالرؤية الدقيقة الصائبة، إن جاز هذا التعبير. وربما كانت الفقرة التالية من وصف المكان وحركته أكبر شاهد على ذلك؛ يقول:

وفي حين كنت افتتح حقيبتي وأديرهما من حولي، كأنما أريد أن استكمل شخصي حين أتبين حقيقة المكان الذي أنا فيه، وفي حين كنت أمد ذراعي من يمين وشمال، وأمد سالي كأنما أريد أن استمد لجسمي ما أفقده هذا النوم السير من نشاط، وكأنما كنت أعوده ما تركت فيه هذه الأرض الغليظة من ألم» (٣٩).

فتحرك شخصي القص في الأمكنة المختلفة، لكي نتعرف فيها حقائق الأشياء، وعلاقة الشخص بهذه الأشياء هي سمة هذا القص.

ويؤكد هذا أن طه حسين عندما يتوقف عن القص ليجعل القاري يتساءل مستفسراً عما يمكن أن يعقب الأحداث التي توقف عندها متعمداً، وذلك على سبيل تأكيد أن القص صنعة في المقام الأول، وأنه ليس تذكراً ومحاكاة لقصة جاهزة من قبل بكل تفاصيلها فإنه يقدم للقاري عدة اختيارات مكانية، على نحو يؤكد أن حس طه حسين للمكان كان دائم التسلسل عليه. يقول في هذا المجال:

«والقاري يستطيع أن يلاحظ أننا قد انتهينا إلى مفرق من مفرق الطرق في هذا الحديث؛ فأننا أستطيع أن أذهب معه إلى السوق التي ذهب إليها قاسم الصياد. وأنا أستطيع أن أذهب إلى هذه الدور التي يلم بها سيدنا كل صباح ليقرأ القرآن، ويشرب فيها القهوة، ويجاذب أهلها أطراف الحديث... ثم أذهب معه إلى الكتاب الذي سيتهي إليه سيدنا حين يرتفع الضحى وتوشك الشمس أن تزول. وأنا أستطيع أن أترك قاسماً يشتري في السوق ما يشاء، وأن أترك سيدنا يطوف بالدور وينتهي إلى الكتاب، وأن أقيم في الدار لا أبرحها، وإنما أتبع السمكة حيث نقلت من الفناء واستقرت في مكانها من المطبخ بين القرن وهذا الصف الطويل من الكواوين التي تختلف سعة وضيقاً، وارتفاعاً وانخفاضاً...» (٣٩).

ثم لا يلبث طه حسين أن يقف متحدياً القاري، وكان القاري هو الذي طرح عليه هذه الاختيارات، أو أنه قدمها إليه بناء على اختياره، فإذا به يترك كل هذه الأمكنة إلى مكان آخر يؤثر على غيره، لأنه المكان الذي يكون بينه وبين البطل علاقة متبادلة، فهو شريك له في شغاته ويؤسه، وفرحته وأمله. يقول:

«ولكن لن أقيم في الدار، ولن أتبع قاسماً، ولن أتبع سيدنا، وإنما سأخرج من الدار وسأنصرف إلى الشمال، فأسعى حينئذ ثم أنصرف إلى الشمال مرة أخرى، فأسعى قليلاً، ثم أنصرف إلى يمين فأمشي أمامي خطوات، ثم أجد في أقصى هذه الحارة الحفيرة حفرة حفيرة قد اتخذت من الطين، لا من الحجارة ولا من الطوب الأحمر ولا من اللبن، وإنما اتخذت من الطين الذي سويت قطع منه تسوية ما، وخلط بها شيء من القش والطين، وحرص بعضها إلى بعض، حتى ارتفعت لي الجو ارتفاعاً ما، وأحاطت بقطعة متضائلة من الأرض، ثم ألقى عليها شيء من سعف النخل فأصبح لها سقفاً، ثم نصب في فرجتها لوح ضيق قليل الطول من خشب رقيق فأصبح لها باباً، فهذا البيت هو الذي أوتره على السوق، وما يعرض فيها من السلع، وما يندار فيها من التجارة، وعلى الدور وما يكون فيها من حديث، وعلى الكتاب وما يكون فيه من جد ولعب، ومن سداجة ومكر؛ أوتر هذا البيت الحفيرة لأن

أما عندما يميل الكاتب إلى أن يوقف حركة الزمن ليعايش الأشياء في امتداداتها المكانية ، وعلاقتها بالأشياء الأخرى المتجاورة وغير المتجاورة من ناحية ، ثم بموقف الكاتب النفسي من ناحية أخرى ، فإننا عندئذ نتحدث عن حس الكاتب للمكان ، وعن العلاقات النفسية العميقة التي تربطه به . كما يجوز لنا أن نتحدث عن معاشته للامتداد المكاني الذي يدفعه لأن يرى الشيء الواحد مكرراً في مكانين مختلفين إذا ما أحس بمدى التطابق بين هذا الشيء ونظيره ، أو أن يرى الشيء الواحد في زمانين مختلفين أو أزمنة مختلفة ، على نحو ما كان طه حسين يرى حجرته في الريف ، ثم يراها وهو في الأزهر ، ويراها وهو في حجرته في باريس . ويتساوى في هذا أن تكون الرؤية حسية أو خيالية . وفي كل هذه الأحوال نتحدث عن حدة إيقاع المكان في نفس الكاتب ، أو عن حس الكاتب العميق بالمكان . ولا يتم هذا إلا إذا توارى الإحساس بتدفق الزمن . ولقد دأب طه حسين على أن يوقف حركة الزمن مدة ليعيش في المكان ، ولينقل إلينا كل ما يحدث بداخله من تفاعلات إزاء حسه بهذا المكان أذاك .

لقد صنع هذا عندما استوقفنا معه لننقل إلينا صراعه مع المكان في طفولته في القرية ، وفي صباه في الأزهر ، وفي شبابه في باريس . وصنع هذا مع شهربار ، ليجعلها تعيش تجربة صراع الإنسان مع المكان على نحو آخر ، وصنع هذا في قصصه الأخرى ، حيث جعل شخصها تعيش حبيسة المكان ، وفي حالة تفاعل تام معه .

حقاً إننا نحس بحركة الزمن في الوقت نفسه ؛ فكل شيء لا تتحدد هويته إلا إذا انتسب إلى زمن محدد . ولكن حركة الزمن عند طه حسين لا تنبع من ملاحظته للأحداث والتركيز عليها بقدر ما تنبع من حركة داخله بين ما قبل الوعي والوعي واللاوعي . ويتضح هذا كل الوضوح في « الأيام » ، فمرحلة ما قبل الوعي في أيامه تمثل الحلقة التي اختزن فيها إحساسه بالأشياء ، دون أن تتحدد هويتها ، أو يحدث التركيز عليها بهدف اكتشاف كنهها . وتمثل هذه المرحلة عند طه حسين المرحلة السابقة على إدراكه الوعي بمأساته بفقد بصره . ولهذا فإن طه حسين لا يبدأ الأيام بهذه المرحلة ، بل إنه لا يذكر لها تاريخاً محدداً ، وإنما يبدأ من اللحظة التي كف فيها بصره .

حتى إذا وصل إلى مرحلة الوعي بذاته إثر هذا الحادث العرضي ، تبدأ علاقته بالمكان تتحدد ، وعندئذ يطفو على السطح كل ما كان مختزناً دون تحديد في مرحلة ما قبل الوعي ليعين على تحديد ما يتركز عليه الوعي .

على إن التركيز على الأشياء لا يكون مقصوداً في حد ذاته ، بل يكون بدافع القوة الثالثة التي تشارك الأولى في غيوضها وحركتها الضبابية ، ولكنها تتميز عنها بعنفها وقوتها ، لأنها تُعَدُّ منبع الإرادة والرغبة والإصرار على تحديد الهدف ؛ وتلك هي قوة اللاوعي .

وبدافع هذه القوة يتولد التركيز على الأشياء وعلى الأماكن التي يعايشها الكاتب بوصفها عوائق تحول دون الحركة الحرة . وبدافع هذه القوة يكون الإصرار على الانتصار على هذه العوائق ، وصولاً إلى الهدف المنشود . ولا يتم هذا إلا إذا ترك وراء ظهره كل ما يمثل

واقبلت معها على بيت من بيوت الريف ، هذه التي يظهر فيها الثراء ، ويحس أهلها سمة العيش ، ولكنهم على ذلك لا يأخذون من ترف الحضارة إلا بأسره وأهونه ، محفظين بما ألفوا من هذه الحياة الريفية التي لادقة فيها ولا رقة ولا الفتان في إرضاء الذوق ، والتي يكره النظام وتنفّر منه ، وترى في التنسيق والترتيب تكلفاً وجهناً لا خبر فيها ولا حاجة إليها . بيت من هذه البيوت التي لا يكاد يدخلها الداخل حتى يحس أن أهلها ميسورون ولكنهم فلاحون كما يقال ؛ فالمتاع كثير ولكنه مهمل مضطرب ، لم ينسق ولم يهبط ، وإنما حمل إلى الدار ثم استقر فيها كما استطاع أن يستقر . والفرق فيها ملغى أو كالمغلى بين حجرات الاستقبال للسيدات وحجرات الاستقبال للسادة ، بل بين حجرات الاستقبال وحجرات الطعام ، إنما يُستقبل أهل الدار حيث توجد المقاعد والكراس ، ويأكل أهل الدار حيث يتفق لهم أن يأكلوا ، إلا أن يطرقهم طارق ، أو يلهم بهم ضيف ، فيكون الطعام حيث يكون الاستقبال ، ثم يكون نوم الطارق أو الضيف حيث يكون الطعام والاستقبال أيضاً

والفرق ملغى أو كالمغلى بين من في الدار من الناس وما في الدار من الحيوان على اختلافه ؛ فالدجاج مطلق يحضى حيث يشاء ، ويستقر هناك يستقر هناك ، حاملاً معه أقداره وآثاره ، ولا يحصى منه إلا حجرة أو حجرتان ، ولا عُجَمان إلا في مشقة وتكلف للمجهود . وقد لا يكره أهل الدار ، إذا اشتد القيظ ، أن ينفقوا مساءهم تحت السماء قريباً من البقرة أو الجاموسة أو ما إليها ، يطلبون النسيم حيث يجدونه ، ولا يتكلفون في ذلك ولا يتصنعون ، ولا يجدون في مخالطة الحيوان حرجاً ولا أذى . (٣٩) .

(٧)

●● ونعود في نهاية المقال لتسائل : وهل يمكن الفصل بين الزمان والمكان بحيث يكون هناك من الكتاب من هو معنى بالزمان وحده ، ومن هو معنى بالمكان وحده ؟

الواقع أن الزمان والمكان متداخلان بحيث يستحيل الفصل بينهما ؛ فلا مكان بدون زمان ، ولا زمان بدون مكان . ومع ذلك فإن تجربة الإنسان مع الزمان أو المكان تعتمد ، إلى حد كبير ، على ميل الحس الإنساني نحو الزمان أو المكان ؛ فإذا كان الإنسان أكثر ميلاً لإخضاع سريان الأحداث للتجربة النفسية ، وإذا كان أكثر ميلاً لمراقبة الأشياء في حركة الزمن المستمرة ، راصداً احتفاظها بهويتها أو تحولها إلى أي شكل من الأشكال (وهو في كل هذا يرقب المسافة الزمنية التي تقع بين نقاط التكيف والتحول) ، فإننا عندئذ نتحدث عن الحس الزمني عند الكاتب ؛ بمعنى أن الكاتب واقع تحت ضغط الإحساس بالزمن . والزمن في هذه الحالة إما أن يصور على أنه تيار مائي متدفق ، يجري أمامه كل شيء ، أو يصور على أنه الحاضر الدائم الذي يستدعي الماضي تارة ، والمستقبل تارة أخرى . وسواء عاش الكاتب تجربة الزمن على هذا النحو أذاك ، فهو لا يعيش تجربة إيقاف الزمن أو تثبيته في المكان . وإذا حدث هذا الإيقاف والتثبيت فإنما يكون على سبيل رصد متغيرات المكان ، أو رصد مقاومة هذا المكان للمتغيرات الزمنية .

لا يلبث أن يتحرك إلى أمام في لحظة ثالثة . وقد يكتشفه الضباب ولكنه لا يلبث أن يشع بالاستبطان الحدسي . وأخيراً قد يهتز فيه الأشياء ولكنها لا تلبث أن تنتظم ملتفة حول حقيقة إنسانية بل كونية هائلة .

لنفسه فهذا يظهر عجزه عن الحركة والانطلاق ، وسمى إلى مكان آخر يعينه على انطلاق الفكرة التي تعد الخطوة الأولى لتأكيد الذات . ومن هنا كان إحساسنا بأن عالم طه حسين ثابت ومتدفق ، وجامد ومتحرك ، وداخلي وخارجي . وهو عالم يسكن لحظة ولكنه



- (١) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفنى . تقديم وترجمة سيزا فاسم مجلة ألف ، العدد السادس ١٩٨٦ ، ص ٨٠ .
- (٢) الأحوال الكاملة لطف حسين : دار الكتاب اللبناني . بيروت ، القصر المسحور ، جلد ١٤ القسم الأول ص ١٤ .
- (٣) القصر المسحور ص ٦٠ .
- (٤) القصر المسحور ص ٣٨ .
- (٥) القصر المسحور ص ٩٧ .
- (٦) القصر المسحور ص ٩٨ .
- (٧) القصر المسحور ص ١٠٢ ، ١٠٣ .
- (٨) القصر المسحور ص ١٠٤ ، ١٠٥ .
- (٩) الأيام المجلد الأول ص ٧ .
- (١٠) الأيام ص ٨ .
- (١١) الأيام ص ٨ .
- (١٢) الأيام ص ٩ .
- (١٣) الأيام ص ٩ .
- (١٤) المجلد ١٤ القسم الثالث ص ٣٢٠ .
- (١٥) الأيام ص ٩٨ .
- (١٦) الأيام ص ١١ ، ١٢ .
- (١٧) الأيام ص ١١ .
- (١٨) الأيام ص ١٦ .
- (١٩) الأيام ص ١٥١ .
- (٢٠) الأيام ص ١٦٧ - ١٦٩ .
- (٢١) الأيام ص ١٩٧ .
- (٢٢) الأيام ص ١٥٣ .
- (٢٣) الأيام ص ١٧٠ .
- (٢٤) الأيام ص ٣٨٥ .
- (٢٥) الأيام ص ٥٣١ .
- (٢٦) الأيام ص ٥٣٩ .
- (٢٧) الأيام ص ٥٩٤ .
- (٢٨) الأيام ص ٥٩٦ - ٥٩٧ .
- (٢٩) أحلام شهرزاد المجلد ١٤ ص ٢٢٠ .
- (٣٠) أحلام شهرزاد ص ٥٢١ ، ٥٢٢ .
- (٣١) أحلام شهرزاد ص ٥١٥ .
- (٣٢) أحلام شهرزاد ص ٥٧٦ .
- (٣٣) أحلام شهرزاد ص ٥٥٨ .
- (٣٤) Ivo Vidan: Time Sequence in Spatial Fiction
مقال في كتاب Essentials of the Theory of Fiction
ed. Michael Hoffman and Patrick Murphy, 1988,
p. 434.
- (٣٥) جلد ١٣ ص ١٤٦ .
- (٣٦) جلد ١٢ ص ٧٩٧ .
- (٣٧) نفسه .
- (٣٨) جلد ١٣ ص ١٦٠ .
- (٣٩) جلد ١٣ ص ٢٢٣ .

طه حسين والأدب الألماني

مصطفى ماهر

الحديث عن طه حسين لا يمكن إلا أن يتسع إلى ما لا حدود له ، كما لا يمكن للبحث عن فكر طه حسين المبدع المتبرع إلا أن يتشعب في اتجاهات كثيرة يصعب حصرها ؛ فقد عاش عمراً مديداً مليئاً بالنشاط ، وترك بصماته على جوانب عدة من جوانب حياتنا الثقافية . ولقد ظهرت حتى الآن ، وسوف تظهر في المستقبل ، دراسات عامة ، ودراسات نوعية ، تعالج هذا الطرف أو ذلك من عالم طه حسين الفسيح . ويصح أن نذكر في هذا المقام - على سبيل التذليل - مجموعة المقالات التي صدرت في حياة طه حسين من دار الهلال بعنوان « طه حسين كما يعرفه كتاب عصره »^(١) التي استهلها محمود نيمور بقوله : « أسأفنا طه حسين تتبلور فيه أركى نفحات النهضة العربية الحديثة ، من دعوات وهتافات في الوطنية والسياسة ، وفي العلم والدين ، وفي الثقافة والأدب ؛ فهو خلاصة مركزة لأعلام تلك النهضة : مصطفى كامل ، ومحمد عبده ، وقاسم أمين ، وسعد زحلول ، ولطفى السيد ، وأشباههم القليلين ، أولئك الذين أوقدوا نار الثورة ، وأضاءوا مشار الحرية ، وحملوا لواء التقدم والتطور ... وهو بذلك أحرف المعارف بين الشخصيات البارزة في عصرنا الحاضر ... » .

يوضح التلاحم الثقافي الحتمي بين الأمم ، بعد أن « ألغيت المسافات أو كادت تلغى » ... « وأصبح الفيلسوف أو الأديب أو العالم ، لا يكاد يخرج كتابه للناس في بلده الذي يعيش فيه ، حتى يتشر هذا الكتاب في أطراف الأرض ؛ فهو يدرس ويلخص ويترجم ويشرح ويناقش في البلاد الأجنبية ، وإذا هو يتحدث آثاراً مختلفة في البلاد والبيئات المختلفة ، وإذا آثاره تلمح في التغلغل ، وتتمتع في حياة الشعوب - كل ذلك ولم يمض على ظهور الكتاب عام أو بعض عام - وإذا أصداه هذا الكتاب المختلفة تتجاوب في أقطار الأرض ، وترتد إلى حيث ظهر الكتاب ... » والخلاصة أنه لم يبق أمل في أن نحصر قيادة الفكر في مؤثر بعينه ، ولا في شعب بعينه ... »

فإذا انتقلنا إلى « مستقبل الثقافة في مصر »^(٢) وجدنا لديه إيماناً بانتهاء مصر إلى ثقافات منطقة البحر المتوسط وأوروبا من خلفها ، ودعوة صريحة إلى الاتصال بثقافات الأمم الأوروبية الناهية كلها ، والاهتمام بلغاتها ، فلا يجوز الاقتصار على الفرنسية والإنجليزية ، بل ينبغي توسيع الدائرة لتشمل الألمانية والإيطالية وغيرها . ولقد

وإذا كنا نحاول في هذه الدراسة أن نصور علاقة طه حسين بالأدب الألماني ، أو على الأحرى نعرض بعض اهتماماته الأساسية بالأدب الألماني ، في إطار الأدب المقارن ودراسات التفاعل والتداخل الثقافي ، فإننا نتصور اهتمامات طه حسين هذه بوصفها جزءاً من فلسفته الثقافية في مجموعها . وإذا صح أنه كان ، بعد الثقافة العربية وثقافات العالم القديم ، أقرب إلى الثقافة الفرنسية ، بحكم اللغة ، بما عداها من ثقافات أوروبا ، فإنه كان حريصاً كذلك على تأكيد صفة التكامل في الثقافة الإنسانية التي تضم في جنباتها الثقافات المختلفة ، لا كما تضم الشتات المتناثر بل الوشائج المتألفة . فهو يتحدث - على سبيل المثال - في مقدمة « قادة الفكر »^(٣) وقد جمع فصوله المنفرقة عام ١٩٢٩ في كتاب ، عن الحياة العقلية لأمة من الأمم ، مشيراً إلى أثر الفرد والجماعة في تكوينها ، ثم يردف منبهاً إلى تأثيرها على الإنسانية « إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدهر » . وهو يتحدث حديث المعلم في جملة واحدة عن سقراط وأفلاطون وديكارت وجان جاك روسو وكانط وأوجست كونت وسبنسر . ولا يفوته في ختام الكتاب أن

الحياة العلمية والنفسية للعالم الحديث أشد تأثيراً . وما كان لهذا الشعب أن يجهل كتابها كآلام ثورتر ، قد عرفه الناس جميعاً في أوروبا فأحبوه وكلفوا به ، حتى إنك لا ترى فني ولا فتاة في السادسة عشرة من العمر إلا قرأه . . . وقرأه ، وحاول أن يفهم معانيه ، ويتأسي بما فيه . . . وإذا كان طه حسين قد اشترط أن يكون الكتاب الذي يختار للترجمة مناسباً لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، ومفيداً ونافعاً ومعيناً على إصلاح الحال وتقويم الاعوجاج ، ومؤدياً إلى التطور والانتقال ، فإنه يطبق هذا الشرط على الكتاب الذي ترجمه محمد حسن الزيات « آلام ثورتر » ، فيبين أولاً أنه من درر الأدب الإنساني الباقية ، التي أنشئت لتبقى أبد الدهر ، ويبين ثانياً أنه يمثل الحياة النفسية للشباب في طور من أطوارها ، ويبين ثالثاً أنه يضع مثلاً من الفضيلة . . . الإيثار والتضحية . . . والسواء للأصدقاء والسوءاء للأحباء . . . ، ويحضر عليها ، ويبين رابعاً أنه عمل يمتاز بالبعد عن التكلف والتصنع ، ويعبر عن طبيعة المؤلف وفطرته ، ومن ثم عن طبيعة الإنسان وفطرته ، ويبين خامساً أن العصر الذي يمثلته كتاب « آلام ثورتر » - عصر العاصفة والاندفاع^(١٦) في سبعينيات وثمانينيات القرن الثامن عشر - يشبه « العصر الذي نسلكه » - العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين - عصر العبور من الأساليب العتيقة والآراء البالية إلى أساليب جديدة وآراء جديدة . ويعنى طه حسين بالآراء البالية والآراء الجديدة تلك التي تمس النواحي الاجتماعية والسياسية بصفة خاصة .

وهكذا لم يكن اهتمام طه حسين « بالآلام ثورتر » دعوة إلى الاختلاف من معين الثقافة الإنسانية والاتصال بها اتصالاً وثيقاً فحسب ، بل هو في الوقت نفسه دعوة إلى النظر في النفس ، والتعلم « دعوة إلى التنوير الذي كان طه حسين إماماً له . ولهذا يقف طه حسين طويلاً عند القيمة التجديدية الشاملة لترجمة هذه الدرة الألمانية . وهو يوضح المنهج ، مشيراً إلى ما يفعله القراء في الأمم الحية : « القراءة والقراءة ومحاولة تفهم المعاني والناس بما فيها » . ثم يوضح الهدف : التخلص من الأساليب العتيقة ، وأهم منها التخلص من الآراء البالية التي كان الناس يرددونها في كل ما يقولون ، حتى كأن حياتهم العقلية والنفسية لم تكن إلا صورة وفق الأصل لحياة من سبقهم من الكتاب والشعراء ، مع تغير الأحوال الاجتماعية والسياسية ، واستحالة النظريات العلمية والفنية .

ويعود طه حسين إلى السمة العامة التي اتسمت بها دعوة التجديد في القرن الثامن عشر في أوروبا ، فلم تكن دعوة التجديد مقصورة على ألمانيا وحدها ، بل كانت النفوس والعقول في فرنسا وإنجلترا وغيرها تتحرك بها . وهو يشير بصفة خاصة إلى « جان جاك روسو » الذي نادى باقتفاء أثر الطبيعة في كل شيء ، في النظم والنثر ، بل في أنظمة الحياة الاجتماعية والسياسية ، وكيف خلقت حركة التجديد - التي سميت في ألمانيا باسم حركة « العاصفة والاندفاع » - علاقة جديدة بآثار هوميروس وشكسبير . أما ما يذكره طه حسين عن بيرون فلا علم لي به .

حقق طه حسين تصوره هذا عندما أهدى في عام ١٩٥١ مدرسة الألسن إلى الحياة (كلية الألسن بجامعة عين شمس الآن) وفيها قسم للغة الألمانية لم يتوقف عن التطور منذ ذلك الحين^(١٧) . وإذا كانت الأقسام المتخصصة في اللغة والأدب الألمانية قد تزايدت في السنوات الأخيرة ، وإذا كانت المدارس الثانوية تدرس اللغة الألمانية فيها تدرسه من لغات أوروبية ثانية ، فالفضل الأول في ذلك كله يرجع إلى طه حسين .

ولقد تناول طه حسين بالدراسة أدبيين ألمانين ، يمثل أحدهما في أعماله الوفيرة عدداً من العصور الأدبية المهمة : من عصر « العاصفة والاندفاع » وبغايا الروكوكو إلى عصر الكلاسيكية والرومانتيكية ، فلكم هو يوهان فولفنج فون جوته ، أديب ألمانيا الأكبر^(١٨) . ويمثل الآخر أبرز ما في العصر الحديث من هراية وحيرة وبأس ، فلكم هو فرانتس كافكا^(١٩) . أما جوته فقد كتب عنه عندما قدم لترجمة « آلام ثورتر » التي أنشأها الزيات في عام ١٩٢٠^(٢٠) ، ثم عاد لكتب عنه حينما دفع إليه محمد عوض محمد بترجمته للجزء الأول من « مأساة فاوست »^(٢١) قبل الحرب العالمية الثانية ، ثم كتب عن جوته مرة ثالثة مقدماً ترجمة محمد عوض محمد لهرمن ودوروتيه ، التي ظهرت طبعاتها الأولى في عام ١٩٤٩ .^(٢٢) وفي عام ١٩٤٩ نشرت له اليونسكو^(٢٣) دراسة عن جوته والشرق باللغة الفرنسية ، بمناسبة الاحتفال بمرور قرنين على مولد الشاعر الألماني المعروف . ونحن عندما نقرأ هذه الدراسات قراءة مثالية نجدتها تتضمن طائفة من الأفكار العامة الأساسية ، التي كان طه حسين يشر بها ويستحث أصحاب العقول الناقدة والمبدعة على الإيمان بها والتوسع فيها وتحسينها ، كما نجدتها - بالإضافة إلى هذا - تمثل أطواراً في اشتغال طه حسين بجوته ، فهو يبدأ في مقاله الأول بالعموميات ، وينتهي في مقاله الرابع - وبينه وبين الأول ثلاثون سنة - إلى التدقيق في التفاصيل .

أما مقدمة آلام ثورتر فنقرأ فيها من أفكار طه حسين العامة ما يؤكد فيه حاجتنا إلى الترجمة لنعرف ما نهمل من « نظم السياسة والاجتماع ، ومن مناهج البحث والتفكير » لدى الأمم الأخرى التي لم نعد نستطيع أن نفصل عنها ، وما يدعو فيه إلى أن تكون الكتب التي نختار للترجمة مناسبة لاستعداد الشعب وحاجته ومزاجه ، محققة له النفع والفائدة ، بحيث يصلح من حاله ، ويقوم من عوجه ، ويعينه على التطور والانتقال . كذلك نقرأ من أفكار طه حسين العامة تصوره لعمل المترجم : « فإن الناقل ليس حراً أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها ، واللغة الأجنبية التي ينقل منها فحسب ، بل هو خليف أن يحسن الفن الذي ينقل إحساناً تاماً ، ويشترط في الناقل أن يكون عليها بموضوع الترجمة ، قادراً على أن يقوم مقام المؤلف الأول ، فيشعر بقلبه ، ويحس بحسه ، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلف ، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها »^(٢٤)

أما أهمية جوته على وجه العموم ، وأهمية « آلام ثورتر » - على وجه الخصوص - فيعرض لها طه حسين في إطار إيمانه بالثقافة الإنسانية : لما كان لشعب يجل نفسه ، ويريد أن يعد بين الأمم الحية ، أن يجهل شاعراً فيلسوفاً كجوت (جوته) ، قد أثر نبوغه الفنى والفلسفى في

من الأدب العربي ، وحاول أن يترجم إلى الألمانية أو ترجم بالعقل القصيدة المشهورة :

إن بالشلمب الذي عند سلع
لشيلاً دمه ما يسل

ولم تكن اللغات وأدبها لتلهي جوته من العلم ، والجهد في تحصيله والإيمان فيه ، فقد كان يعنى إلى آخر أيامه بالعلوم الطبيعية هناية لا تعدلها إلا هناية بالأدب والفنون والفلسفة . ولا يكتفى طه حسين بهذه الصورة الموحدة الرائعة التي يرسمها لجوته ، والتي يفرضها على القارئ العربي^(١٤) ، مبيناً له أن الشاعر الألماني كان على علم بالشرق ، وبالشرق العربي على وجه الخصوص ، وأنه تعمق في الأدب العربي فعرف المعتقدات وترجم شيئاً منها ، كذلك لا يكتفى بتوجيه الدعوة المستترة إلى الأدباء والمثاقدين أن يقتفوا أثر هذا المفكر الألماني العظيم في السعى إلى العلم بأوسع معانيه ، بل يضيف إلى الصورة عناصر تكميلية مهمة ، تشتمل على أعمال جوته المتنوعة ، فهو منشئ فافست الأول ، وفافست الثاني ، وفوترر ، والقصص التمثيلية ، والمقطوعات الغنائية ، والمقالات العلمية . وهو إلى هذا وفاء لا ينفى على القارئ حماسه بجوته وحب له وإعجابه به بغير حدود ، فهو كالمثل الأعلى ، وهو الذي « بلغ أوج العظمة ، وهو الذي فرضت عظمتها على الإنسانية العاقلة الحساسة أن تحبه ، وتسمى إليه ، وتجد في فهمه والوصول إلى دخيلة نفسه والظهور على عظمتها وسر تفوقه » . وهنا يتضح المنصر السيكولوجي ، فطه حسين يكاد يقول إنه يحس نفسه في جوته ، أو يريد أن يكون مثله .

ومن البديهي أن طه حسين لا يسترسل في عرض معلومات مكررة أو معالجة مدرسية لحياة جوته وأفكاره ، بل يختار مجموعة من موضوعاته الأساسية المتصلة بفافست اتصالاً مباشراً أو غير مباشر فيتحدث عنها . من هذه الموضوعات بطبيعة الحال موضوع الترجمة بوصفه مطلباً ملحاً وأساساً للتطور المنشود ، ولموضوع الوحدة الثقافية أو عالمية الثقافة . فهو حريص على تأكيد أن مأساة فافست التي يسميها « قصة » ، قد ترجمت إلى اللغات الأوروبية كلها ، فالعمل العظيم ينتسب إلى أمة من الأمم أولفة من اللغات ، ولكنه لبنة في بنية الثقافة الإنسانية في مجموعها . ويوضح طه حسين مفهومه هذا معتمداً على النموذج الألماني الفذ ، فيبين أن « فافست » كما كتبها جوته تمثل حلقة في سلسلة التطور الثقافي للإنسان ، ويمكن للباحث في مصدرها أن يصل إلى إعماق بعيدة في التاريخ تضم عناصر أساسية وبنانات تمهيدية ، ولكن طه حسين يكتفى بما يسميه بالمصدر الظاهر : « المصدر الظاهر لهذه القصة هو أسطورة الدكتور فوست ، التي كانت شائعة في أواخر القرون الوسطى وأوائل العصر الحديث ، والتي تناولها بعض الكتاب الإنجليز والألمان فكتبوا فيها كتباً مختلفة . . . » هي إذن مادة فكرية اهتم بها الإنجليز والألمان في البداية ، ثم انسابت إليها رواة فكرية من الجهات كثيرة يشير طه حسين من بينها إلى أفكار فولتير ولا ينيش ، ثم ينتهي إلى الفكر الإسلامي فيربط بين مادة فافست وبينه وبخاصة الصيغة الإسلامية

ويستقل طه حسين بعد ذلك إلى قصة « آلام فوترر » فيعرضها معتمداً على مصادره الفرنسية التي تظهر أوضح الظهور في كتابة الأسماء والأعلام ، وهي مصادر وافية إلى حد كبير ، نرى فيها مثلاً مجموعة الرسائل التي نشرها للناس رابع أولاد (شارلوت) و(كستر) في منتصف القرن التاسع عشر . وهو يعالج في إيجاز العلاقة بين القصة من حيث هي قصة ، والقصة كما عاشها جوته ، وكيف جعل جوته القصة تنتهي بانتحار البطل ، قياساً على حادثة أنهى فيها عاشق من ثسلار قصة غرامه اليائسة بالموت المتعمد . ويعود طه حسين إلى المضمون الأخلاقي لآلام فوترر ، التي قال عنها من قبل إنها تدعو إلى المش العلي ، فيفسر موجة الانتحار التي تبعت ظهور الرواية في عام ١٧٧٤ بالظروف الاجتماعية آنذاك ، ويخلص إلى أن الكتاب « لم يبق له . . إلا أثره النافع ».

أما مشكلة الترجمة عن الفرنسية ، لا عن اللغة الأصلية ، فلا يتعرض لها طه حسين بما يؤذى صديقه الزيات . إنه يشير إلى أن المترجم لم ينقل هذا الكتاب من لغته الأولى . . . ولكنه « استطاع مع ذلك أن يخرج لنا منه صورة صحيحة رائعة » . « لقد أخرج الزيات إذن (صورة) من الأصل وصفها طه حسين بأنها صحيحة ورائقة ، فليس من شك في أن أسلوب الزيات الرفيع يضيف على العمل قيمة قد تخفف من أثر الأخطاء الكثيرة التي يمكننا أن نتصور أنها تنجم عن النقل غير المباشر ، وهو أمر توفر عن دراسته أحد الباحثين الشباب من تلاميذنا .^(١٥) »

وقد بدا طه حسين في المقدمة التي أملاها لتنتشر في صدر ترجمة محمد عوض محمد للجزء الأول من مأساة فافست كأنه يستأنف حديثه الذي بدأه وهو يقدم آلام فوترر ، فهو يكتب بصريح العبارة : « ولست أدري أذكر الناس أني قدمت إليهم منذ سنين ترجمة صديقي الزيات لآلام فوترر . . » ، ويعيد ما ذكره فيها من أفكار عامة أساسية . ولا يعنى في هذا المقام كثيراً ما يكيله من مديح لصديقه المترجم ، بقدر ما يعنى حرصه على تقديم الأدب الألماني للقارئ العربي ، وتقريبه إلى ذات نفسه . وحرصه على أن يكون للعمل المترجم دوره الاجتماعي والسياسي إلى جانب دوره الثقافي والتعليمي . وكان بعض المترجمين قد قدموا من قبل ترجمات عن الألمانية ، إلا أنها كانت تنفرد إلى هذا الخط الواضح الذي رسمه طه حسين وأصر عليه ، فهو يجب أن يكون الدخول إلى الأدب الألماني والفكر الألماني عن طريق شخصية بارزة ، تجمع في ذاتها خصائص هذا الأدب وهذا الفكر ، وتتيح فيما بعد للمترجمين والدارسين سبلاً توصل إلى العصور المختلفة والأعمال التي تمثلها والأدباء الذين صنعوها . وهذا سبب من أسباب اهتمامه بجوته بصفة خاصة . وطه حسين يعرف جوته حق المعرفة ، ويحسن تقديمه : « . . . لقد كان هذا الشاعر على ألبانته طليعة مسرفاً في الطموح إلى ما لا يعلم ، يحسن لغات أجنبية ، ويلم بلغات أخرى ، ويجادل أن ينفذ إلى لباب هذه اللغات وأشارها الفنية والأدبية ، لا تصرفه اللغات الجديدة عن اللغات القديمة ، ولا تلهي لغات الغرب عن لغات الشرق ، فقد اتصل بالمستشرقين وقرأ صوراً

ألوان التزييف والإكرام ما أقدر عليه وما هو أهل لأضحائه .
ويذكر طه حسين في ختام المقدمة أنه اتفق مع صديقه « عوض » على الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة جوته بما يستطيعان ، فيترجم أحدهما درة من درره ويقدمها الآخر إلى القراء ، ويأسف لأنهما لم يستطيعا مشاركة العالم في هذا الاحتفال في موعده - أي في عام ١٩٣٢ - « . . . ويحتفل العالم بمرور مائة عام على وفاة جوته ، ونفكر نحن في هذا الاحتفال ، ثم يحال بيننا وبينه » . وقد يحق لنا أن نأخذ على طه حسين أنه لم ينوه بالعقاد الذي أخرج في عام ١٩٣٢ رسالة تذكارية باسم « تذكاري جوتي » ، شارك بها في الاحتفال العالمي^(١٦) . ولكن هذا موضوع آخر مجاله الحديث عن العلاقة بين طه حسين والعقاد .

طه حسين سعيد وفخور بنجاحه في تقديم جوته إلى الناس ، فقد لقيت آلام فرتر وفاوست من الذبوع الشراء الكثير ، وأكب الناس على الكتاتيب قراءة ودرسا . وهو في هذه المقدمة الجديدة يثير شغف القراء بأمور أخرى في حياة جوته وفكره ، ويشير شغفهم بأمور أخرى وأسماء أخرى في الأدب الألماني . فهو يتحدث عن الشاعر الألماني « فوس » وقصته « لويزه » ، وعن « شيللر »^(١٧) وعلاقته بجوته ، وعن العالم الألماني « وولف » (فريدريش أوجوست فولف ١٧٥٩ - ١٨٢٤) ، الذي أعلن إلى الناس . . . أن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ، هذا الشاعر الإلهي العظيم الذي لا يجاري ولا يباري ، وإنما هو في أكبر الظن شاعر نابغة قد جراه من غير شك كثير من الشعراء ، فبرعوا كما برع ، ونبتغوا كما نبتغ ، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دونهم أما جوته نفسه فينوه طه حسين في أكثر من موضع بقصته (ثيلهللم مايستر) وكأنه يدهو إلى ترجمتها إلى العربية كذلك . وهو يسلط الضوء على موضوعين في أدب جوته ، وفي هرمن ودوروثيه على وجه الخصوص ، استحقا أن يقف عندهما ويعلق عليهما :

أما الموضوع الأول فهو بساطة الأحداث التي نسج جوته حولها القصة ، وبساطة المعالجة ، وكيف استحالت هذه البساطة بين يدي جوته إلى « آية فنية » : « ستجد هذه البراعة في تصوير أشخاص القصة بما لهم من حياة وشعور وذكاء وخلق مما تجد عند الألمان ، ومن صفات أخرى تجدها في الناس جميعاً ، مما تجرى به الستهم من حديث ساذج ولكنه محصب كأحصب ما يكون الحديث ، فيه تصوير لحياة الطبقات الوسطى في المدن ، وفيه تجلية لهذه الحكمة الرائعة التي تسيطر على حياة الناس مهما تختلف الأجيال والأزمان » .

وأما الموضوع الآخر فهو مجارة جوته لهومير ، فلم يكن هدف جوته محاكاة هومير وإنشاء عمل من الشعر الحماسي ، فذلك شيء لم يكن ليناسب أذواق الناس في عصر جوته ، وإنما سعى جوته إلى إبداع قصة شعرية عصرية لها روح قصص هومير ، فانخذ القصة البسيطة ، والأسلوب الساذج ، والحكمة السائرة - وجعل من الثورة الفرنسية إطاراً ، كما جعل هومير حرب طروادة لشعره إطاراً ، وطوّع الوزن السداسي الذي لم يألّفه الألمان ، ولم تستقم له اللغة الألمانية . وهو على أية حال لا يخفى اهتمامه بالظروف الاجتماعية والسياسية التي ينبغي أن تتغير ، وأن يعمل الفكر المنقول بذكاء على تغييرها .

المعروفة « ليس في الإمكان أبدع مما كان » ، ولا تفوته الإشارة إلى العلاقة بين أجزاء من فاوست وأجزاء من التوراة . وعلى الرغم من أن قالب الدراسة - أي المقدمة - لا يتيح للكاتب بصفة عامة دخولاً في تفصيلات كثيرة ، فإن طه حسين يمسك في وضوح وثقة بخيوط موضوعه ، وهو يتحدث عن قصة كانديد لفولتير بصفة خاصة ، وعن أسلوب النقد الساخر بغير هدف ، الذي عرف به فولتير ، وأسلوب النقد الساخر المر العنيف المتجه إلى هدف ومثل أهل كما عالج جوته .

وهكذا يصل طه حسين إلى هدفه ، ويوضح كل الوضوح كيف تأثفت الثقافات لتصنع العمل الأدبي الممتاز ، وهو تألف بضم العصور المختلفة ، وبضم الأمم المختلفة ، وبضم في الوقت نفسه حملة الثقافة أيضاً . ويدلل طه حسين على نظريته هذه فيتحدث عن ترجمة الشاعر الفرنسي المعروف جيرارد دي نرغال لفاوست ، وكيف أن جوته أحبها ، وكأنما وجد فيها شاهداً على الانتشار العالمي للعمل الجيد ، شاهداً على عالمية الثقافة ، قبل أن يجد فيها تكريماً خاصاً له .

كذلك لا يفوت طه حسين - وهو يعلق على فاوست - أن يعلم الجليل أن الفنون والعلوم والمذاهب الفلسفية تأثفت فيما بينها ، وأن العمل الأدبي من نوع فاوست يثرى المسرح والموسيقى والفلسفة ، لهذه مأساة فاوست . . . قد مثلت في الملاعب ، وغنيت في دور الموسيقى . أحبها كبار الموسيقيين في أوروبا المتحضرة ، ثم انبسطت أشعتها حتى غمرت الآثار الأدبية المختلفة ، ونجاوزتها إلى الفلسفة ، فليس هناك أديب من أديباء القرن الماضي ، ولا من أديباء القرن الماضي ، ولا من أديباء هذا العصر ، إلا تأثر بفوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفوست - قليلاً أو كثيراً - في فلسفته ، ولا سيما بفوست الثاني ، الذي هو إلى الفلسفة أقرب منه إلى الأدب والبيان .

وإذا كانت دعوة طه حسين الكبرى دعوة إلى إعمال الفكر فلا بد أنه كان سعيداً وهو يجتزم مقدمته بكلمة مدام دي استال : « إن هذه القصة تضطرك إلى أن تفكر في كل شيء » ، إلى أن تفكر في أمر آخر فوق كل شيء .

لم يكن إعجاب طه حسين بجوته يقف عند حد . وقد هبر عن هذا الإعجاب أوضح تعبير في مقدمته هرمن ودوروثيه ، تلك القصة الشعرية القصيرة التي ترجمها منصور فهمي في عام ١٩٣٢ ثم ترجمها محمد عوض محمد ونشرها في عام ١٩٤٩ .^(١٨) فهو يكتب مثلاً : « وليس من الأشياء البسيطة ولا القليلة الخطر ، أن يفتنك الله بهذه النعمة ، نعمة التعريف بجوته وتقدمه ، وتقديم شيء من آثاره الخالدة إلى أجيال الشرق العرب على اختلافها ، ولقد وصفه من قبل بالعظمة ، وهو هنا يزينه تعظيماً فيقول تارة : ولكن جوته ليس رجلاً مثلك ومثل ، وإنما هو رجل نابغة فذ وتارة أخرى يقول : . . . بعد أن مضت الأرواح بشخصيته الفردية والوطنية وجعلته رجلاً إنسانياً عالمياً فوق الفرد ، وفوق الأمة الألمانية التي أنجبت ، وفوق العصر الذي عاش فيه ، بل فوق العصور جميعاً . وإعجاب طه حسين بجوته يقوم على الحب والألفة : « لقد كنت ومازلت أشعر وأنا أقدم هذا الشاعر الفيلسوف العظيم إلى أهل الشرق أن أستقبله في داري وأقدم إليه من

ويقف طه حسين طويلاً عند رأى جوته في الإيمان أولاً وفي الإسلام بعد ذلك^(١٩). أما الإيمان فينقل طه حسين عبارة لجوته تقول: «يقوم تاريخ العالم والبشر على موضوع وحيد جوهرى، موضوع تنضوى تحت جناحيه كل الموضوعات الأخرى، ذلك هو الصراع بين الإيمان والكفر». أما المصور الذى يحكمها الإيمان فهو جميعها عصور زاهرة، عظيمة، خصبة، تفرى بشاهاها على المعاصرين وعلى الأجيال التالية. وأما المصور الذى يحكمها الكفر، مهما كانت أشكائها، فإياها لا تفوز إلا بنصر حزين، وقد تزدهر إلى حين، ولكن ازدهارها ازدهار زائف، وهى عصور تصير إلى زوال، فليس هناك إنسان يحرص على دراسة ما هو عقيم». ومن هنا كان جوته فى نظره مؤمناً يدعو للإيمان. ثم هو مسلم على طريقة الأخطل، الشاعر العربى المسيحى الذى روى عنه أنه قال لأحد الخلفاء إنه كان دائماً مسلماً وهو على دينه؛ فقد كتب جوته: «إذا كان الإسلام يعنى أن يسلم الإنسان أمره لله، فنحن نعيش ونموت على الإسلام»^(٢٠). وهكذا كان جوته يقدر مفاهيم الإيمان والتوكل على الله. يقول: «البقي والتوكل هما الركنا الحقيقيان لكل ديانة سامية، الخضوع لإرادة أعلى تدبر وتصرف ولا نستطيع فهمها لأنها أعلى من عقلنا وذكاؤنا. وهذه نقطة يقوم بين الإسلام والمذهب البروتستانتى بشأنها شبه جد كبير».

ومادام جوته قد دخل بديوانه الشرقى للمؤلف الغربى عالم الآداب الشرقية فقد جعل نفسه بنفسه موضوعاً خصباً للنقد على النحو الذى مارسه طه حسين. وبلغت نظرنا أن طه حسين يطبق عليه تارة مفاهيم الآداب العربى، والمفاهيم الأوروبية تارة أخرى، حتى يوفيه حقه من النقد العلمى الرصين. فهو يقرر أن جوته قد قسم ديوانه إلى أبواب على طريقة الشعراء العرب تماماً، بل وضع للأبواب المختلفة عناوين هربية أو فارسية، ولكنه يقرر بعد ذلك أن جوته فى إنشائه هذا الشعر الشرقى ظل يحتفظ بشيء من ألمانيته ومن أوريته. ثم ما يلبث أن ينكر على جوته أمرين: الجمع بين حاتم وزليخا من ناحية، والتقصير من جهة أخرى، فى فهم الخمرية فى الشعر العربى. لقد سمى جوته نفسه فى الديوان «حاتم»، وأطلق على حبيبته ماريانه فون فيلليمر اسم زليخا. ويرى طه حسين أن القارىء الشرقى يلقى فى ذلك صدمة شديدة، ويصحح الوقائع التاريخية فيذكر اسم حبيبة حاتم كما ورد فى كتب التراث، ويذكر ما كان من شأن زليخا مع يوسف الصديق.

والحقيقة أن جوته لم يكن، وهو ينشئ الديوان، يعتقد أن حبه ماريانه يمكن أن يعيد إلى الأذهان أية قصة من قصص الحب القديمة عند العرب كان يعرفها على نحو ما، كل ما فى الأمر أنه لم يشأ أن يظل فى ديوانه الشرقى حاملاً اسماً ألمانياً، فاختار لنفسه اسم رجل يمثل خصلة أو مجموعة من الخصال العربية الأصلية، وكان الاسم هو اسم حاتم الطائى، الذى ارتبط بالكرم كما لم يرتبط غيره من الأسماء. كذلك تسمت ماريانه باسم زليخا التى هامت بيوسف الصديق، فألته حيناً، وأخلصت له بعد ذلك، وحكت كتب التراث من أمورها أشياء عرفها

اهتم طه حسين إذن بإبراز هذين الموضوعين، ولكننا نعود إلى ما قلناه من قبل، من حرص طه حسين على تأكيد أفكاره الأساسية ومفاهيمه الإطارية، فنجد هنا أيضاً أمثلة واضحة. فطه حسين لا يمل من تكرار مفهوم الأدب الإنسانى الذى يربط بين الأمم والأجيال، والذى تحمله الترجمات إلى أرجاء العالم المتحضر. ثم هذا هو طه حسين ينتهز فرصة العلاقة التى أقامها جوته بين قديمه والثورة الفرنسية ليتحدث حديث المعلم السياسى عن إزالة الفروق السياسية والاجتماعية بين الطبقات، وعن المساواة بين الناس فى الحقوق والواجبات، وهو حديث فيه شيء من التفصيل، وفيه توضيح لأثر الثورة الفرنسية على صعود الطبقة الوسطى، وقيام الاشتراكية على الدعوة إلى سيادة العمال ومن إليهم. «كانت الثورة الفرنسية قد غيرت نظام الطبقات التى تتألف منها الجماعة، فأزالت الفروق السياسية والاجتماعية، وسوّت بين الناس فى الحقوق والواجبات، ورفعت من شأن الطبقات الوسطى من أهل المدن، لأن هذه الطبقات كانت راقية مهيأة للنهوض بأعباء الحياة العامة، واحتمال تبعاتها، والاستمتاع بما فيها من منفعة وقوة وسلطان. أزالته الثورة الفرنسية سلطان الأشراف، ولكنها لم تنقله إلى الطبقات الدنيا؛ لأن هذه الطبقات لم تكن مهيأة للنهوض به، فاكتمت بنقله إلى الطبقات الوسطى، وتركت للاشتراكية التمهيد لسيادة العمال ومن إليهم...»

وتتاح لطله حسين بمناسبة احتفال اليونسكو بمرور قرنين على مولد جوته فى عام ١٩٤٩ فرصة نادرة لمشاركة عدد من أدباء العصر ومفكره البارزين، نذكر منهم كارل بوركهارت، وبينيدينو كروتشه، وتوماس مان، وجول رومان، وليوبولد سنجور - مشاركتهم فى تمجيد الأديب الألمانى الكبير بعبارات تجمع بين الإعجاب العاطفى والتعمق العلمى.

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن جانب من أعمال جوته الروائية فى مقدمة «الأم ثرثر»، وعن شيء من أدب جوته التمثيل فى مقدمة «فاوست»، وعن النوع الملحمى فى مقدمة «هرمن ودوروثيه»، فإنا نجد هنا يتحدث بخاصة عن جانب من شعره الغنائى، متمشياً فى «الديوان الشرقى للمؤلف الغربى»^(١٨). ومن الطبع أن ينتج هذا الديوان الفريد لطله حسين مجالاً فسيحاً للتعليق على اشتغال جوته بالشرق، والشرق الغربى الإسلامى بصفة خاصة. ويتبع طه حسين طريق جوته إلى الشرق فيرى أنه بدأ بالكتاب المقدس الذى كان يستطيع قراءته بالعبرية، ثم بالقرآن الكريم الذى طالعه مترجماً وهو فى الثالثة والعشرين من عمره، وما لبث أن اطلع على المعلقات فى ترجمة جونز، وجمع معلومات مستفيضة عن الشرق من أدب الرحلات، ومن كتابات المستشرقين، حتى عرف ديوان حافظ الشيرازى، فبدأ يكتب قصائد الديوان الشرقى للمؤلف الغربى على النمط العربى. ويرى طه حسين أن جوته هو أول شاعر أوروبى كتب شعراً على الطريقة الشرقية الخالصة، ويرى أن ديوانه يعد حدثاً جليلاً فى تاريخ الآداب الأوروبية.

جوته هل نحوما . فلم يكن القصد إذن استعادة قصة حب قديمة
كقصة ليل والمجنون أو قيس وليلى .

كذلك وجد طه حسين في خربات جوته الشرقية تقصيراً مسرفاً في
فهم شعر الخمر عند العرب ؛ فلم يعرف جوته الوليد بن يزيد أو أبا
نواس العظيم . ولهذا فهو لجهله هذا يظن أن العرب كانوا حديثي
العهد بالخمر وشعره . ويصحح طه حسين هذا الخطأ - دون أن يكون
تصحيحه هذا دعوة إلى إباحة الخمر ! - قائلاً إن لمر العرب أقدم من
نوح ، وربما أقدم من خلق الإنسان ، وإن غير المتصوفة من شعراء
العربية لم ينجوا الخمر لأنها تذهب بالعقل ، وإنما لأنها تحقق اللذات
الحسية جميعاً إلى أقصى حد ؛ فلونها متعة للعين ، ورائحتها متعة
للشم ، ومذاقها متعة للذوق ، وجوهرها متعة للروح ، ويقول إن
الشرب كان دائماً في صحبة الموسيقى والغناء ، وكان الساقى في جبال
أوفاتة حسناء ، وإن الخمر كانت رسالة المتعة الكاملة . ويتحدث طه
حسين بعد ذلك عن معنى الخمر عند حافظ وكيف اختلف النقاد فيه ،
وكيف انعكس هذا الاختلاف على حديثهم عن خربات جوته في
ديوانه .

سكر الغرام والغناء والشرب
بالليل والنهار
سكر رباب
يسلب لى ويورق .

وإذا كان طه حسين قد قسا على جوته في هذين الموضوعين ، فقد
قسا عليه كصديق حميم ، ومعجب صادق الإعجاب ، وهو لهذا يختم
مقاله بالإشادة بقصيدة جوته الشهيرة ، التي دعا فيها إلى الإخاء بين
الشرق والغرب :

الغرب والشرق

يقدمان إليك جميعاً أشياء نقية خالصة لتذوقها
فاخلع عنك ثوب النزوات ، وتجاوز القشور ،
 واجلس إلى الوليمة ، العظيمة ؛
لما ينهى لك أن ترتفع على هذا الطعام
ولو هابرا .

من يعرف نفسه ويعرف الناس

سيبين هنا أيضاً

أن الشرق والغرب

لا يمكن التفريق بينهما مرة أخرى

وكم أتوق إلى هدهد سميحة

تنقل بين هذين العالمين

فحسى أن يكون الخمر

في حركة بين الشرق والغرب .

وهكذا وثق طه حسين جوته في الدراسات الأربع حقاً من التكريم
والتقدير ، وعرف الشرق العربي به ، وفتح الطريق أمام حركة من
النشر تعرف عن طريق الترجمة والتأليف بالأدب الألماني ؛ وهي أن لم
تحقق كل ما كان يمكنها أن تحققه ، قد سارت خطوات مطمئنة ،
فأصبح في إمكان القارئ العربي الآن أن يقرأ بلغته عدداً ليس بالقليل
من الأعمال المهمة التي تمثل كل العصور ، ابتداء من أغنية
هيلدبرانت إلى أدب (الجماعة ٤٧) (١٥)

وكما اختار طه حسين جوته ليفتح به الباب على مصراعيه أمام
الأدب الألماني الكلاسيكي ، فأحسن الاختيار ، فرائس كافكا ليفتح
به أيضاً الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني الحديث ، فأحسن
الاختيار أيضاً . فليس هناك شك في أن فرائس كافكا هي نقطة البداية
الطبيعية للانطلاق في ربوع عالم الأدب الألماني الحديث . لا نقول إنه

والحق إننى لا أرى الرأي الذي ذهب إليه طه حسين في نقده
خربات جوته ، فلم يكن من بين أهداف الشاعر الألماني أن يعارض
من برعوا في هذا النوع عند العرب ، وإنما خصّ الخمر باب كما اعتاد
كثير من شعراء العرب والفرس ، وأحب بصفة خاصة أسلوب
الصوفية الذي يجعل من الخمر رمزاً يفهمه العارفون ويلتبس على من لم
يستقيموا على الطريق . وواضح من تسمية جوته لهذا الباب باسم
« ساقى ثام » أنه يسيروا ركاب الفرس بخاصة . وليس بنا حاجة إلى
تأكيد أن ديوان جوته ليس ديواناً هربياً ، بل شرقياً ، جمع فيه جوته
مأهره من ثقافة العالم الإسلامي لا العالم العربي ، واتخذ له من
حافظ الشيرازي بصفة خاصة ذليلاً ومرشداً وصديقاً ونوأم . على أن
كتاب الساقى في ديوان جوته يفي بالمتطلبات الرفيعة التي ذكرها طه
حسين وجعلها فلسفة للخربات عند العرب ؛ فهو في القطعة الرابعة
من الكتاب يقول على سبيل المثال :

والخمر قديمة ، وجدت منذ الأزل

وذلك أمر لا أشك فيه ولا أمارى .

وهو يجعل الخمر سبيل الحب والخير ، أى يجعلها سبيل الإنسان إلى
المثل الأعلى ؛ يقول في القطعة السابعة :

فلماذا شرب المرء

خمر الخمر

.....

فليرفع يده عن الشراب

كل إنسان لم يعرف الحب .

وإذا كان طه حسين قد تحدث عن الساقى الجميل ، فإن جوته يعرف
هذا المعيار ويكتب في القصيدة العاشرة :

« هل من يحمل إلى الخمر أن يلقاها بوجه جميل »

هو الذى صنع هذا الأدب ، ولا نقول إنه هو الذى رسم حدوده ، ولكننا نقول إنه عبّر بأعمال عن مجموعة أساسية من موضوعات الأدب الألماني الحديث ، وعلى نحو جذاب مثير . وقد نختلف في تقييم فرانتس كافكا ، ولكننا يمكن أن نتفق على أنه ساحر يملك على القارئ قلبه وعقله ، ويحثه على التفكير والتأمل في مشكلات الإنسان المعاصر كلها .

ومن الطبيعي أن يضع طه حسين فرانتس كافكا في إطار فكرته عن الأدب العالمي والثقافة العالمية ؛ فهو يرسم له - في مقاله الذى ظهر في مجلة « الكاتب المصرى » أولاً ، ثم في كتاب « ألوان »^(٩١) بعد ذلك - صورة تحليلية سريعة ، ثم يقول : « وقد مات فرانتز كافكا ، ولم تقض على وفاته أهوام حتى كانت آثاره بعيدة الانتشار في ألمانيا ، بل في أوروبا الوسطى كلها ، ثم تجاوزت حدود أوروبا الوسطى إلى أوروبا الغربية ، فتلقاها الفرنسيون لقاء هريبا » . ويقول عن آثار كافكا إنها « كانت تستقبل أحسن استقبال غرب أوروبا ... فكان الفرنسيون والإنجليز يترجمونها ويفسرونها ... » . فأعمال فرانتس كافكا إذن من النوع الذى ذاع في أوروبا الغربية ولقى من أدبائها ومفكرها ونقادها التقدير كل التقدير ؛ وهى بذلك جدية بأن يعرفها القارئ العربى . ويشير طه حسين إلى ما فعلته ألمانيا المحتلة بأعمال كافكا ، حيث حرقها جبهة في الميادين ، ولكنه لا يقف عند ذلك كثيراً في البداية ، ويتنظر حتى يتحدث عن أبى العلاء ، ليقول رأيه في الاستبداد الثقافى . وهنا مربط الفرس في اللقاء الثقافى بين الظروف الألمانية والظروف المصرية آنذاك .

ومقال طه حسين ، عن كافكا عمل نموذجى لهذا النوع من الكتابة ؛ فهو يصور حياة الأديب ، ويشير إلى أنواع البحوث التى أجريت لاستجلاء غوامصها ، والبحوث السيكولوجية بصفة خاصة ؛ « فقد امتحن أدبنا في الصلة بينه وبين أبيه . ثم أنكر سيرة أبيه في الأسرة لأنه رأى ما تقوم على التسلط والاستطالة ، وهى القوة والقهر ، أكثر مما تقوم على الرحمة والحب ، وعلى البرو والمطف والحنان ... » . ويربط طه حسين هذه المحنة التى تعرض لها كافكا موقفه من الدين ، فقد ربط الدين بأبيه فكره الاثنين معا ؛ وهو لا يلبث أن يوحّد بين هذين النوعين اللذين ينكرهما من السلطان ؛ سلطان الدين وسلطان الأبوة ، فيقف منها موقفاً قوامه الفلق والفرع والاهول . وهو يشقى بهذا الموقف حياته كلها ؛ قد حاول ما وسعته المحاولة ، أن يخلص من الشك إلى الثقة ، ومن الخوف إلى الأمن ، فلم يجد إلى ذلك سبيلاً . « تمرد كافكا إذن على اليهودية ، دين أبيه . ولكنه كان دائب السعى إلى حياة دينية أخرى تتسم بالصدق : « فهو ينكر من جهة أشد الإنكار ، ويسعى من جهة أخرى أشد السعى ، إلى أن يجد ما يؤمن به قلبه ، وترتاح نفسه إليه » . وجاء المرض فأسبغ على المحنة لوناً أكثر قتامة ، وظلمة أكثر حلكة ، وأبرز نعمة البؤس واليأس .

بهذا الإيجاز الرائع يصور طه حسين محنة فرانتس كافكا . ولنا أن نخرج منها بصورة عن مشكلات الإنسان في الغرب في العصر الحديث : الثورة على السلطان ؛ فقدان الثقة ؛ الفلق ؛ الخوف ؛

الشك ؛ البحث عن الأمن ، السعى إلى حياة دينية صادقة . وبهذا الإيجاز الرائع يأخذ طه حسين بيد قارئه - عن طريق المنهج السيكولوجى ، والإشارة إلى العوامل الباثولوجية إلى أدب فرانتس كافكا ؛ فهو أدب يقوم على الجمع بين النقيضين : « فقد كان فرانتز كافكا أشد الناس صراحة ، وأعظمهم إخلاصاً في حياته اليومية ، وفيما كان ينشأ من الصلات بينه وبين أصدقائه وذوى معرفته ، فيما كان يسجل لنفسه من الخواطر والمذكرات في يومياته المتصلة ، ولكنه بعد هذا كله كان أبعد الناس عن الصراحة . وأنهم عن الوضوح ، فيما كان ينتج من القصص الطوال والقصص » .

ويستأنف طه حسين بحثه في أدب كافكا ، منها إلى أن الجمع بين النقيضين في أدب كافكا ، أو ما يسميه بالغموض ، من نوع خاص ؛ لأن القارئ لا يشعر بهذا الغموض لأول وهلة ، ولكنه « لا يلبث أن يحس شيئاً من الغرابة ... فيسأل القارئ نفسه ، أو قل يقنع القارئ نفسه ، بأن الكاتب لم يرد إلى هذه البسائط ، وإنما اتخذها وسائل قريبة لغايات بعيدة » . ويصور طه حسين أثر أدب كافكا في القارئ فيقول : « فقارئ فرانتز كافكا في الدنيا وليس فيها ؛ هو في عالم غريب ، ولا هو بالواقعى ولا هو بالوهمى ، وإنما هو شيء بين الواقع والوهم ، يملأ النفس حيرة وشوقاً وسأماً وأحاساساً في وقت واحد »^(٩٢) .

ويرى طه حسين أن طريقة كافكا في إتمام قصصه تقوم في حد ذاتها شاهداً على يأسه ؛ فهو لا يتم القصص ، وإنما يقتضبها اقتضاباً ، كأنه « وجد أمامه سداً متيناً لا يستطيع أن يتجاوز ، فوقف حيث ينتهى به السعى ، واستأنف السير في طريق أخرى ، وانتهى من هذه الطريق الأخرى إلى مثل ما انتهى إليه في الطريق الأولى ، فوقف ثم استأنف السير في طريق ثالثة ، وما يزال كذلك يبدأ الطرق ، ولكنه لا ينتهى منها إلى غاية ... » .

ويتناول طه حسين بعد ذلك بالتحليل السريع القصص الثلاث الكبرى : « القضية »^(٩٣) ، « القصر »^(٩٤) ، « وأمريكا » ليدلّل على ما عرّضه من آراء .

وإذا كان طه حسين قد أشار في إيجاز إلى حرق أعمال كافكا في ألمانيا النازية ، فإنه يعود إلى هذا الموضوع مرة أخرى مرتبطاً بأبى العلاء المعرى ؛ فقد أحب طه حسين كافكا وقدره كل التقدير لأنه وجد فيه شبيهاً بأبى العلاء المعرى ، وهو هذا يرى أنه - بناءً على هذا الشبه - سيكون قريباً من قلوب القراء العرب وعقولهم . وما كان أسعد طه حسين بهذا الأديب الذى جدد فكراً قديماً أثّر له ؛ وما كان أسعد طه وهو يجد الأفكار نفسها تخرج مرة في ثوب عربى ، وفي ثوب أوروبى مرة أخرى ؛ وما كان أسعد طه في هذا وذلك إذ تتاح له الفرصة عن طريق هذا الأديب لسط طرف من أفكاره التنويرية

يشارك كافكا مع أبى العلاء المعرى في تصور الحياة على أنها نقمة ؛ أما النعمة الكبرى في رأيها فهي فقدان هذه الحياة . « والذى يجعل النعمة هو هذا العقل الذى ركب في هذه الصورة الإنسانية فرأى الشر من قريب ، ولم يستطع أن يخلص منه ، ولا أن يتخفف من أثقاله ،

يمسكهم في لون من الخوف المنكر . وكذلك وصف أدب كافكا : « ومن أجل هذا حرق كتب كافكا في برلين أثناء الحكم الهتلري . ومن أجل هذا أيضاً كان اليساريون في فرنسا . . . يتادون : « يجب أن يحرق فرايز كافكا » . ويذكر طه حسين أن آثار أبي العلاء تعرضت لمثل ما تعرضت له آثار كافكا . فما الدرس الذي ينبغي أن نتعلمه الإنسانية بعد أن ناهض الاستبداد أبا العلاء بغير جدوى ، ثم كافكا بغير جدوى أيضاً ؟ هذا الدرس حفظه التراث العربي ، ويستطيع أن ينقله إلى العالم . « رأى الشرق العربي أن آثار أبي العلاء على طولها في التشاؤم والحلوة لم تنبسط المهم ، ولم تغل المزالم ، ولم تصرف عن العمل ، ولم ترد عن الأمل ، وإنما منحت النفوس حصصاً ولطنة وذكاء ، وحالت بين العقل الإنسان وبين الغرور الذي يطغيه ويدفعه إلى كبرياء هقيم مهلكة ، فاضطرته إلى أن يضع نفسه حيث وضعه الله ، فلا يسرف على نفسه بالبغى والطغيان ، ولا يزعم لنفسه القدرة على فهم كل شيء ، والنفوذ إلى دقائق ما في الكون من أسرار » .

ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا في تحذيره : لكان أدب أبي العلاء نذيراً بكارثة الصليبيين التي انصبت على العالم الإسلامي ، كذلك كان أدب كافكا نذيراً بالحرب العالمية الثانية . ومن المؤكد أن طه حسين يذكر في هذا كله مشكلاته الشبيهة (المنصر الذائق) ومشكلات المفكرين الرواد من أمثال مصطفى عبد الرزاق وقاسم أمين .

وهكذا نرى أن طه حسين في اهتمامه بالأدب الألمان كان يصدر عن تصور محدد المعالم ، فهو يدعو إلى اللحاق بالثقافة الإنسانية ، وهو يختار على الأقل في البداية شخصيات بارزة تمثل عصوراً كاملة ، وترتبط بالشرق ارتباطاً وثيقاً ، وهو يفتنم فرصة تقديم هذا الأدب ليقوم بدوره التنويري بوصفه معلماً لهذا الجيل ، فيدعو إلى حرية الفكر ، ويدعو إلى الأخذ بالمعلم في غير حدود ، وإلى إزالة الفوارق بين الطبقات ، وإلى القضاء على الطغيان والاستبداد ، حتى نبهض الأمة وتتخذ مكانها اللائق بين الأمم المتحضرة . ولقد كان بذلك على وهي كامل بالعناصر الذاتية والموضوعية ، وبالعوامل التراثية والاجتماعية والسياسية ، التي تحكم التفاعل الثقافي .

ولا أن يتصور حياة عاقلة تبرا من التبعات . إن أدب كافكا يدور في رأى طه حسين حول أصول ثلاثة : وهي العجز عن الاتصال بالإله من جهة ، والعجز عن فهم الخطيئة والتبرؤ منها مع الثقة بالتورط فيها من جهة ثانية ، والعجز عن فهم العلل الغائبة لما يكون في العالم من الخطوب والأحداث من جهة ثالثة . « وهذه الأصول ظهرت في شعر أبي العلاء قبل كافكا بمئذنة قرون . . . ومع ذلك فقصاة اللزوميات ، وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء ، تنتهي بك إلى نفس الموقف الذي تنتهي بك إليه قراءة « القضية » و « القصر » و « أمريكا » . فشيخ المعرة يرى كما يرى فني سراج أن للعالم خالقاً حكيماً ، لا يشك أحد منهما في ذلك ، ولكنها لا يفهمان حكمة هذا الخالق ولا يعرفان إلى فهمها سبيلاً . وهما من أجل هذا يمتنعان عن الشر ، أو هما يريان أنه الشر ، ما استطاعا ، ويقبلان على الخير ، أو على ما يريان أنه الخير ، ما استطاعا . . . » . لا يستسلمان إلى اليأس المطلق ، ولكنها لا يطمئنان إلى الأمل . . . وليس معنى ذلك أنهما يمحذان حكمة الخالق . . . ولكن معناه أنهما لا يعرفان هذه الحكمة ولا يستطيعان أن يعرفاها .

ويصل طه حسين إلى قمة الإعجاز في مقاله فيبين كيف أن قصة المسخ التي كتبها كافكا قد راودت أبا العلاء المعري ولكن على نحو آخر ، أو لنقل إن المنطلق التجريدي لهذه القصة تحقق للادبيين ، لأحدهما في القرن الحادي عشر ، وللثاني في القرن العشرين . فقد تصور أبو العلاء أن الإنسان يمكن أن يشم بغير أنفه ، وأن يرى بغير عينيه ، ويدوق بغير لسانه ، ويمشي على غير قدميه ؛ ذلك كله يمكن لأن الذي خلق الإنسان على هذا النحو الذي نعرفه ، وصوره في هذه الصورة التي نألفها ، يستطيع أن يخلق على نحو آخر . ويصوره صورة أخرى ، يمنحه مزاجاً آخر ، ويركب حسه في حيث يشاء من أعضائه^(٢٥) . كذلك تصور كافكا ؛ وكذلك صنع قصة المسخ .

ونلتفي بطه حسين المعلم في ختام المقال ، حيث يعلق على ما يراود النظم الديكتاتورية والمفكرين المبشرين بالتران من التسلط الفكري من محاولة القضاء على أصحاب الأدب المتشائم من نوع أدب المعري وكافكا . فقد « وصف أدب أبي العلاء بأنه أدب قائم حالك ، يفل المزالم ويشبط المهم . . . ولا يحفز الناس إلى طمع أو طموح ، وإنما



الهوامش :

- (١٥) يلاحظ على بدايات الترجمة من الأدب الألمانى إلى اللغة العربية أنها كانت جهوداً متفرقة ، لتحكمها إلى حد كبير أمركة المترجمين ، ولم تتبع برماحاً واضح المعالم كالذى وضعه طه حسين ، والذى يتلخص فى الخرص على ربط الفارق بين العرب والثقافة العالمية المتنازعة ، والاهتمام بما يطاق فوق الفارق العربى ، ومن ينفعه فى فكره وحياته ، والاهتمام فى الوقت نفسه بما يفيد الأدباء والحركة الأدبية ، ثم الاهتمام بعد ذلك بما يتيح للمتقرب العرب الدخول فى حوار عربى عالمى تتأكد من خلاله القيم الثقافية العربية . انظر دراسة بقلمى قدمت بها لكتاب « مؤلفات لكتاب ألمان مترجمة إلى العربية . . . » القاهرة ١٩٧٥ ، بعنوان « علامات على طريق الترجمة من الألمانية إلى العربية » .
- (١٦) للعقاد دراسات أخرى عن حوثة ظهرت فى يومياته
- (١٧) لم يأخذ شيللر حظه فى حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية ، فلم يترجم من أعماله إلا « الحديقة والحب » و « ماري ستوارت » و « قبلهم تل » و « اللصوص » وقد حاولنا التعريف بشيللر . حياته وأعماله ، فى كتاب كبير صدر عن هيئة الكتاب بالقاهرة .
- (١٨) أصدر عبد الرحمن بنوى ترجمة لأشعار الديوان فى عام ١٩٤٤ ، ثم أصدر طبعاً كاملة مزودة بشرح وتقدم فى عام ١٩٦٧ ، وترجم عبد الغفار مكارى عدداً من قصائد الديوان ، صدرت تحت اسم الثور والفراشة فى سلسلة القراء ، دار المعارف .
- (١٩) مصطفى ماهر ، جوته والإسلام ، مجلة الفصيل العدد ٣٠ ، سبتمبر ١٩٧٩ .
- (٢٠) أمين الخولى ، صلة الإسلام بإصلاح المسيحية بحث قدم إلى مؤتمر تاريخ الأديان الدولى السادس ، المنعقد فى بروكسل فى عام ١٩٣٥ ، القاهرة ١٩٣٩ (مطبعة الأزهر) .
- (٢١) طه حسين ، ألوان ، ط ٤ ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥١ وما بعدها .
- (٢٢) من الممكن تطبيق هذا المقياس الشكل فى بناء العمل القصصى على بعض أعمال طه حسين الروائية ، والبحث فى مدى تأثير طه حسين بكافكا . وجد طه حسين أن هناك علاقة بين اليأس مضمونا وانقضاء الفضة شكلاً .
- (٢٣) فرانتس كافكا ، القضية ، ترجمة مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ .
- (٢٤) فرانتس كافكا ، القصر ، ترجمة مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ . انظر أيضاً : فرانتس كافكا ، الحكم ، ترجمة مصطفى ماهر ، بيروت ١٩٧٠ ، فى : صفحات خالدة من الأدب الألمانى .
- (٢٥) من العناصر المهمة الأولى التى تحكم عملية النقل الثقافى إلى مجال الثقافة العربية الإسلامية القرآن الكريم ، والتراث الإسلامى الأول . قارن بالآية الكريمة : « فى أى صورة ما شاء ربك » .
- (١) طه حسين كما يعرفه كتاب عصره ، دار الهلال ، ب١٢ ، ص ٥ .
- (٢) طه حسين ، قادة الفكر ، القاهرة ، ١٩٢٩ .
- (٣) طه حسين ، مستقبل الثقافة فى مصر ، القاهرة ١٩٤٤ ، الفصل رقم ٣٣ .
- (٤) دليل مدرسة الألسن ، القاهرة ١٩٧٢ ، مطبعة جامعة عين شمس ، ص ١١ .
- (٥) مصطفى ماهر ، مقدمة عن جوته ، حياته وأعماله - تصدر ترجمة ونزوة العاشق والفكر ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٦) مصطفى ماهر ، دراسة عن « القضية » لكافكا ، مجلة تراث الإنسانية ، القاهرة ١٩٦٧ .
- (٧) أحمد حسن الزيات ، آلام فرتر للشاعر الفيلسوف جيته الألمان ، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات ، الطبعة العاشرة ، القاهرة ١٩٦٨ .
- (٨) محمد عوض محمد ، فاوست لشاعر ألمانيا الكبير جوته ، نقله عن الألمانية محمد عوض محمد ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٥٨ .
- (٩) محمد عوض محمد ، هرمن ودوروثي ، للشاعر الكبير يوهان وفجاتنج لون جوته ، نقله عن الألمانية الدكتور محمد عوض محمد ، وقدم للكتاب الأستاذ الدكتور طه حسين ، القاهرة ١٩٤٩ . وهناك ترجمة أخرى بقلم د . منصور فهمى ، صدرت فى القاهرة فى عام ١٩٣٢ بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على وفاة حوثة .
- (١٠) Goethe, hommage de l'UNESCO pour le deuxieme centenaire de sa naissance, UNESCO 1949.
- (١١) Moustafa Maher, Übersetzungstätigkeit vom Deutschen ins Arabische im 20. Jahrh. an Beispielen aus Azzaynats und M. Awad Mohammad Goethe-Übersetzungen, Al-Ahram Zeitschr. 1976.
- (١٢) مصطفى ماهر ، دراسة عن حركة العاصفة والاندفاع فى مقدمة لترجمة أودفواست وجوتس لون برلشبنجن من أعمال جوته المسرحية ، القاهرة ١٩٧٥ - مصطفى ماهر ، صفحات خالدة من الأدب الألمانى ، بيروت ١٩٧٠ .
- (١٣) أجرى السيد عبد الوونيس حسين رشدى تحت إشرافنا دراسة لترجمات آلام فرتر إلى العربية فى رسالة للماجستير سجلها بكلية الألسن ، ودرس السيد أشرف محمد أحمد تحت إشرافنا أيضاً ترجمات فاوست إلى العربية وتأثيرها على حل بعض الكتب المعاصرين ، وبخاصة محمد فريد أبو حديد وعن أحمد ماكثير .
- (١٤) تناولت بالبحث المواقف الاستقبالية المختلفة ، ومنها الموقف الترميى ، فى مقال « فاوست فى الأدب العربى الحديث » ، المنشور فى مجلة « فصول » . ومن الضروري أن نوضح بحوث أخرى المسارات المختلفة التى تسير فيها حركة الترجمة وشروطها الثقافية والاجتماعية والسياسية والسيكولوجية والتعميمية والتاريخية .

طه حسين

ومصير النقد العربي

لطفي عبد البديع

● ● لعل ذلك المصير أحق ما ينبغي أن يسأل عنه دون التصرح من أن يكون فيه ما يوحى بالطمس من قيمة الوفاء الذي يشهد به الاحتفال بالعيد المئوي لميلاد طه حسين ، ومعاذ الله أن يدور بخلدنا شيء من ذلك ، ولطه حسين في أعناقنا دين لا تحويه الليالي والأيام . بل السؤال عما يقتضيه أيضاً الوفاء لطه حسين وهو الذي نفع أحببنا حل مصير كنا نجعل أسبابه ودواعيه . ولا معنى للثاني لكتابات طه حسين مع غيبوبة تحول بيننا وبين مغامرة الوعي المعاصر في بحث الظاهرة الأدبية ، التي وقف طه حسين حياته عليها ودل فيها بكلامه حل ما يجاوز كلامه ، ثم تحول بيننا وبين ما يتطلع إليه هذا البحث من تحرير للظاهرة الأدبية تقتضيه ماهيتها حل نحو ما تتمين في زمامها اللغوي الأصيل .

فلسفة موجهة نحو الذات ، فعل صاحبها أن يتطوى حل ذاته مرة في حياته ، ويحاول في داخل ذاته تقويض المسلمات من العلوم ، ثم يعيد بنائها مرة أخرى ليصل إلى العلم الحق .

ديكارت في منهجه القائم على الشك إذ يأبى التسليم بوجود ما ليس في مأمن من إمكان الشك فيه - وهو لذلك يشك في العالم المحسوس - لا يستفي غير الأنا ، لأنه موجود حل نحو لا يمكن الشك فيه ، إذ لا سبيل إلى إلغاء وجود الذات حتى وإن كان العالم غير موجود .

وعلى أساس الذات يفتح ديكارت نموذجاً جديداً للفلسفة المتعالية ، وهو ما يطلق عليه هوسرل اسم الجذرية في الفلسفة ، يعنى بذلك العود الجذري إلى « الأنا أفكر » الخالص ، ويرى أننا في أيامنا هذه في حاجة إلى السير في طريق التأمل الذي سارت فيه الفلسفة الديكارتية من قبل .

وإذا كان من الممكن - كما يقول هوسرل - أن نكتفي في الحياة اليومية بالبدايات والحقائق النسبية لأن لها غايات متغيرة ونسبية ، فإن العلم يتطلع إلى الحقائق الصحيحة بالنسبة إلى الجميع في هذه المرة وفي كل مرة . والعلم الحق لا يبي على الحقائق النظرية وإنما ينبغي أن يتأسس على الحقائق المطلقة ، أي الكائنة في طبيعة الأشياء ذاتها^(١) .

والتاريخ ، الذي يتوقع في الماضي بدهوى استقصاء ما يضاف إلى الذوات من مذاهب وأفكار دون مناجزة ما تترامى إليه من مصير ، يخون رسالته في الكشف عما قد يكون لها من موقع في نسج الحاضر والمستقبل ، حل نحو ما تقتضيه الحقائق التي تبني عليها دون التجارب العابرة التي تذهب مع التاريخ بذهاب الأيام .

وكثيراً ما يبنى النزوع إلى التاريخ ، سواء كان تاريخاً للأفكار أم للأعلام ، على الحقائق المتعالية التي لا يكون العلم علماً إلا بها ، لأن هذا النزوع أدعى إلى أن يكون مظنة لتلاشي هذه الحقائق منه إلى مغالبة ما يقتضيه التاريخ من صبرورة واطراد .

وفي حياة طه حسين ما يفرى بهذا التاريخ ، الذي ربما وجدت فيه الأقلام ما يملأ القصد النظامي إلى المبقرية في زمان تعالت فيه الأصوات بين حشد من الصم ، وتساوت الرؤوس فوق أعناق متطاولة ، وكأنها تلتبس في نجمه المتألق ما يطمئن مما يكتنفها من وحشة التنكير والإيهام الذي لا نغى فيه الخيلاء في أعمدة الصحف السيارة وعلى شاشات التلفزيون .

ومعالم الطريق إلى تلك الحقائق لها مكانها في مغامرة طه حسين ، وهو الذي جعل من مذهب ديكارت نموذجاً ومدخلاً لبحثه في الشعر القديم . والأساس الذي وضعه ديكارت هو « الأنا » ، وفلسفته

ولا بعد مائة ؛ فقد ظل سدنة التاريخ يسودون الصفحات الطوال في الكلام عن الشعراء والكتاب وعصورهم وبيئاتهم بغروب من التحكم والتزبد في الكلام بغير دليل ؛ وهو شيء لم تعرفه العربية في عصورها القديمة ؛ لأن الكلام عن حياة الشعراء والكتاب لا يدخل عند القوم في علم الأدب ، كما لا يدخل الكلام عن حياة اللغويين والنحاة في علوم اللغة والنحو ؛ فذلك باب التراجم والطبقات ، التي يتألف منها فيها يعرف بالوفيات شطر التاريخ ، والشطر الآخر الوقائع والأحداث .

وقد كانت الجناية في ذلك على النقد أشد ؛ لأنه لم يكن من شأن التعلل بالزمان الخارجي فيه إلا تفريقه على الحطب والعصور ، يفرد كل منها بالكلام عليه في تاريخ مستقل ، يذكر فيه ما يضمه من أهلام ، وما يتأثر فيه من أحكام ، حتى كان من ذلك ما شبهه عند توارخ للنقد ، تباعدت فيها مسائله وتناكرت ؛ بحكم ما أقيم فيها من حواجز تساق أجزاء الزمان التي لا تعدو أن تكون من قبيل المواضع .

وإذا صح أن للنقد زمانه فزمانه هو الزمان اللغوي الذي يفرض فيه أوله إلى آخره ، وتؤول فيه قضاياها بعضها إلى بعض ، وترتد إلى جهة اتحاد تتعالى على العصور والأيام ؛ لأن كل كلام في النقد مهما تنادت به السبل مبنية على تعاطي اللغة الشعرية وطرق التأمل إليها ، وما يؤدي إليه ذلك من اختلاف في الحكم على الشعر والشعراء .

وطه حسين لم يتورط في شيء من ذلك ، ولا تشعر كتابته بالملل إليه ؛ وإذا كان قد عرض في كلامه لشيء منه بحكم وعيه التاريخي والتفكير الوضعي الذي كان يتوخاه فقد كان ينحو نحو ما يمكن أن يكون نقداً للتاريخ .

وما لا تخطفه العين أيضاً نقده للمذاهب التي جعلت من الظاهرة الأدبية تابعة لغيرها ، فروجت بذلك لتاريخ الأدب ، وملاّت جمعته بالغث قبل السمين ؛ ونعني بها مذهب « نون » وما يقوم عليه من تأثير الأدب بعوامل البيئة والجنس والعصر ، ومذهب « سانت بييف » الذي يعول فيه على حياة الشخصيات ، ثم مذهب « برونيتير » الذي حاول أن يخضع فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على طريقة أصحاب التطور من أنصار « داروين » .

وعنده أنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس ، ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية ، فستظل أمام تاريخ الأدب عقدة لم تحل ؛ وهي نفسية المنتج في الأدب ، والصلة بينها وبين آثارها الأدبية — ما هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو ، وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟

والعصر ؛ لم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعاً ليكون ممثلاً له ؟ والبيئة ؛ لم اختار فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ليكون العنصر الدال عليها ؟ والجنس ؛ لم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص

وأزمة البحث الأدبي ، التي أثارها طه حسين في بداية القرن ، وعادوا الكلام فيها أكثر من مرة ، على طريقته في التكرار لتوضيح ما يحتاج إلى التوضيح من أفكار ، لم تكن حل ما قد يبدو في ظاهرها أزمة طارئة في حياة طه حسين الفكرية ، أملت الظروف والملابسات ، بل هي أزمة مستحكمة ، أدت إليها الجمود الذي ران على طرق التأمل إلى اللغة والأدب في علوم العربية قروناً طويلة ، ولم تزل لها مظاهرها في عصرنا الحاضر ، وإن كانت تتراعى في صور شتى مغايرة للصور التي كانت عليها أيام طه حسين . فمن مظاهرها ازدواج الثقافة الأدبية عند أبناء العربية ، شأنه في ذلك شأن الازدواج في مختلف فروع الثقافة بما لا يخلو من توتر أحياناً ومزاوجة أحياناً أخرى بين التقاليد المستمدة من التراث العربي والإسلامي ، والتيارات الجديدة المنقولة من الثقافة الأوروبية . وهذا ما لا نظير له عند الأوروبيين ؛ فالنقد الأوروبي مثلاً — وبعد كتاب أرسطو في الشعر أول فصل من فصوله طيلة ألف عام — تؤول جملة مسائله في البيوطيقا إلى ما أثر فيه من قضايا ، لما بينها من مشاكلة وتجهانس في المصطلحات يندأ عنها اللبس إلى حد كبير ؛ لأن تاريخها واحد ، ومعجمها واحد ، يمتد من أرسطو إلى العصر الحديث .

وقد ظهر هذا الازدواج فيها ذكره طه حسين وهو يتصدى لدرس الأدب في مصر عن مذهب القدماء ومذهب الأوروبيين ، وضرب المثل للآول بصنيع الشيخ سيد المرصفي وكان يفسر لتلاميذه في الأزهر ديوان الحماسة لأبي تمام أو كتاب الكامل للمبرد أو الأملاني لأبي على القائل ، وينحرف في هذا التفسير بمذهب اللغويين من علماء البصرة والكوفة وبغداد ، مع ميل شديد إلى النقد والغريب ، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة ؛ وضرب المثل الثاني بمذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة بفضل الأستاذ « نليو » ومن خلفه من المستشرقين ، وكان ينحرف في درس الآداب العربية نحو النقد ومؤرخي الآداب حين يعرضون لدرس الآداب الأوروبية الحية أو الآداب الأوروبية القديمة .

قال : وكنت ألاحظ أن قد كان بين هذين المذهبين مذهب ثالث مشوه رديء كله شر ، والخير كل الخير في أن يصرف عنه الأساتذة والطلاب صرفاً ؛ وهو هذا المذهب الذي كان قائماً في مدرسة القضاء الشرعي ودار العلوم وفي المدارس الثانوية كلها ، والذي لا يأخذ بحظ من أسلوب القدماء في النقد ، ولا من أساليب المحدثين في البحث ، وإنما يحاول أن يقلد الأوروبيين فيما يسمونه تاريخ الآداب ، فيعمد إلى الكتاب والشعراء والخطباء والفلاسفة فيترجم لهم ، أو يختلس لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها ، ثم ينتج كل ترجمة بشيء من شعر الشاعر أو نثر الكاتب أو بيان الخطيب ، ثم يلزم في كل عصر بطائفة من المعان ، يلفق بعضها إلى بعض في غير لغة ولا فهم ولا احتياط ولا دقة ، ويسمى هذا الخليط أدب اللغة العربية حيناً ، وتاريخ أدب اللغة العربية حيناً آخر (٧) .

ومن أسف أن صيحة طه حسين لم تجد لها صدى ، لا في حياته

المرة رأيا كذب الواقع وأتكراه الحق الصادح ، ولم يتحله قولاً يزدري بصائب فهمه أو يقدح في صادق حكمه^(١) ، وقال طه حسين إن العقاد أراد أن يعطينا صورة من أهب العلاء لو عاش في هذا العصر ، فأعطانا صورة من العقاد الذي يعيش في هذا العصر ، وأراد العقاد أن يقلب خياله حل عقله فلم يصنع شيئاً ؛ لأن عقله كان أقوى من خياله ؛ فقد عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، وله في كل هذه المشكلات آراؤه ومذاهبه ، وبذلك أصبح أهر العلاء صورة للعقاد ، ولم يصبح العقاد صورة لأبي العلاء^(٢) .

وهذا الإسقاط هو آلة الآفات التي يمر إليها أخذ الأدب حل أنه تعبير مباشر عن صاحبه ، والأدب أبعد ما يكون عن ذلك بحكم أنه لغة ، فاللغة تتوسط بين القائل والمخاطب ، والموقف الإصعالي الذي يقوم حل ملاسبات محدودة من التقاتلها حل شيء معين يدور عليه الكلام ، مغاير لنظيره في اللغة الأدبية ؛ لأن ما يتعامله القارئ منها يموزه السياق المحدود والموقف المتعين ، بحيث يكون فهمها بتخلل موقفها ، دون معونة تستمد من بسط الموقف الكامل في العبارة حل نحو ما يتأتى في غيرها من سائر الكلام .

ومعنى ذلك أن الموقف المتعين في القراءة موقف متعين من اللغة وحدها ؛ والشاعر لا ينقل موقفاً إصعالياً كالموقف الذي يتوخى مطلق القائل نقله بواسطة العلامات اللغوية ، وإنما ينقل لغة تخيلية محضاً ؛ فاللغة عنده ليست وسيلة إلى سواها ، بل هي غاية التي يروم نقلها في الجمل والكلمات .

ومن ذلك يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه ؛ والموقف الإصعالي للشعر لا يتضمن - خلافاً للمواقف الأخرى - الشاعر ولا القارئ ، وإنما هو موضوع يتعالى عليها جميعاً^(٣) .

فالبحت في النقد لا يستقيم بأن يكون بحثاً عن الشاعر وكيف أحس بما أحس وشعر بما شعر ، ثم كيف وصف إحساسه وأحرب عن شعوره^(٤) .

ورسالة الناقد لا تصح بأن يعطينا بواحث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب لأنه يعطينا بذلك كل شيء^(٥) ، لأن مدارها حل اللغة الأدبية المتعالية التي بها يقوم ، لأنها حلة الوجود .

والنقد الذي يردد أصدااء الدموع في المآقي والزفرات في الصدور نقد جائر ؛ لأنه لا يأخذ الكتابة الأدبية بحلها في الإرادة الغالبة للغة والتركيب ، ولن يتأتى له الإنصاف إلا بأن يلقاها بمثلها من القدرة حل التحليل والتعليل والتفسير والبيان .

والقراءة الجديدة للنقد بعد عصر طه حسين والعقاد والمآزني وغيرهم من أبناء جيلهم تقتضي مناجزة كل من القراءة والنقد بالتساؤل ؛ لأنه لا معنى لقراءة توصف بأنها جديدة إلا بالنظر لقراءة أخرى تقابلها يطلق عليها قديمة ؛ فالجدة والقدم لفظان متضايغان لا يعرف أحدهما إلا بالأخر ؛ وكلامها يفضي فيما نحن بسبيله من النقد إلى نقد يختلف باختلاف القراءة ؛ فيكون منه نقد قديم وآخر جديد .

فكثور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟

وبعبارة موجزة سيظل التاريخ الأدبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ؛ ولن يوفق حل لتفسير النبوغ ، وإنما هي علوم أخرى تبحث وتجد ، قد تظهر وقد لا تظهر ؛ ولن يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علماً منتجاً حتى تظهر هذه العلوم وتحل لنا حكمة النبوغ^(٦) .

ولكن ما النبوغ ؟ وهل هو كقول بأن يفسر لنا الظاهرة الأدبية ؟ وهل هو بعد ذلك إلا مظهر من مظاهر الشخصية ؟

والنبوغ (أو العبقرية) لا يعدو أن يكون إحدى الصيغ التي لاذ بها القرن التاسع عشر ؛ وهو قرن رومانتيكي وواقعي ؛ وكأنه استبدل في ذلك بإشكال اللغة الأدبية الذي أثارته البلاغة رؤية تاريخية وشخصية .

وأقرب ما يقال في ذلك أنه ليس من المجدي أن نصل تاريخ الشخصية بكتابتها ؛ وإلا فمن يضمن لنا التماثل في مراسيها ؟ ذلك بأن ما نظفر به عن الشاعر أو الكاتب لا يفيد إلا في الكلام عنه دون الكلام عن تلك الحقيقة التي تتراعى لنا مباشرة من غير واسطة ؛ ولذلك كان لابد من أن نبدأ بما هو معطى ؛ فكل نقد ينبغي أن يبدأ من النص ليعود إليه .

أما كيف السبيل إلى ذلك فالجواب يظهر فيه وجوه الاتفاق والاختلاف بين المذاهب الأسلوبية ؛ وهي في جللتها تؤول إلى فلسفتين متعارضتين : المثالية والوضعية ، وما يثري ذلك من جدل قائم بين من يجعلون من الحس مصدرأ للحركة الخلاقة ، ويعولون في ذلك حل كروثشه وبرجسون ، ومن يتوخون ملاحظة الظواهر والتأني إلى القوانين التي تحكمها ، وسبيلهم في ذلك سبيل أوجست كونت .

ويطول بنا القول لو تتبعنا كتابات طه حسين عن علاقة الأدب بأدبه ، وأين يقع ذلك من علم النفس وعلم الاجتماع ، وما كان بينه وبين العقاد من مساجلات في هذا الباب ؛ وهذا ما عرض له غير واحد من الباحثين . وقد كان حل مهم عند التصدي لطف حسين ، الذي تباينت آراؤه إلى حد بلغ مبلغ التناقض ، دفع هذا التناقض وحله حل أنه من قبيل التطور الذي يفضي بصاحبه إلى إجمالة النظر في الفكرة والعدول عنها إلى فكرة سواها هي أصح منها ؛ وهو أمر سائغ لا يعاب عليه الإنسان .

والذي لاشك فيه أن طه حسين والعقاد - حل ما بينهما من اختلاف في التأني إلى الشعر والشعراء - كان كلامهما ولياً لإيديولوجيا العصر بالاستزادة من التجربة الشعرية التي تساق تجربة الحياة ؛ فأخذ كلامهما علم النفس من أقرب طريق ، بناء حل التجربة المباشرة التي تتوخى الواقع وتلهج بصدق الشعور .

ولعل أصدق ما يقال في تصوير مذهبيهما ما ذكره كلامهما عن (رجعة أبي العلاء) للعقاد . فقد قال العقاد إنه لم يفهم حل حكيم

إلا أنهم لا يجاهرون بذلك خشية أن يتهموا بأنهم يجهلون آخر صيحة في عالم الأدب والنقد ، وهم من الأعلام المرموقين .

والتلازم بين اللغة والشعر عريق في العربية ؛ فعلم الأدب هي بعينها علوم اللسان ، وترجع إلى اللغة والنحو والصرف وعلوم البلاغة . والعلم بالشعر - كما كان يطلق عليه عند القدماء - نشأ في أحضان اللغة وبين المتقدمين من حفاظها ورواة الشعر وأعلامه في البصرة والكوفة ، وما استظهره بعد ذلك في تاريخه الطويل .

ولا تقاس هذه النشأة بموضعا من التاريخ بقدر ما تقاس بما تحمله من تلازم بين العلم بالشعر والعلم باللغة ، كان حظ اللغة فيه من الشعر الاحتجاج به ، وحظ الشعر من اللغة تفسيره وبيان معانيه ؛ وكلاهما حظ ليس بالقليل ، تألّى فيه للقوم من الحفاظ والرواية والسجع ما لم يثأت لسواهم ، فكانوا ذاكرة اللغة ، وضمير الشعر الذي يغالب الفناء .

غير أن هذا التلازم كان يحمل في طياته التباعد الذي تعددت صورته بتعدد جهات البحث وغاياته ، حل ما اقتضاه تطور علوم العربية من جهة ، ونقد الشعر من جهة أخرى ، كالذي كان بين الثلاثة الذين كانوا يعدون - على ما ذكر أبو الطيب اللغوي^(٩) - أئمة الناس في اللغة والشعر ؛ وهم أبو زيد الأنصاري ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى ، والأصمعي ؛ فقد كان أبو زيد أحفظ الناس للغة ، وكان أبو عبيدة أعلم الناس بأيام العرب وأخبارهم وأجمعهم لعلومهم ، وكان الأصمعي أئقن القوم للغة وأعلمهم بالشعر .

وكان الجاحظ كان يشير إلى مصير النقد في كلمته التي لا تخلو من إجحاف باللغويين والرواة حيث يقول : طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا فريه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يحسن إلا إعرابه ، فمطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ومحمد بن حيد الملك الزيات^(١٠) .

وهذا الكلام الذي تنوّل في كتب الأدب والنقد على أنه شهادة لأدباء الكتاب ، وطار فرحاً به الصاحب بن جباد لما يسبغه من فضل لهم على سواهم ، أدل على مصير النقد منه على مباحة الجاحظ بهم بانتقاص غيرهم ؛ فقد جنحوا بالنقد إلى ضرب من التنقيح الاجتهاعي للغة الشعرية ، كالسلاسة والملازمة والبراعة وحسن اللياقة وبديع المعنى ، وغيرها من معايير وأوصاف أخذت تأخذ الأطراف المتقابلة التي يدور البحث فيها على المفاضلة بين كلام وكلام .

والمعايير مهما اتسعت فإنها تضيّق عن أن تطبق على جميع الصور على تباينها في الزمان والمكان ، وكذلك مهما ادعت من إنصاف فإنها لا تبرأ من التحيز والإجحاف ؛ لأن ما يعول عليه منها لا يلبث أن يلقى بظله الكثيف على ما عداه مما قد يحتضنه الإثر الأدنى . وتتألف من ذلك دائرة سحرية تحديق بالناقد ، بحيث لا يجد إلا ما يلتزمه

وإذا كنا نطمح في أن لا يكون كل من الجدة والقدم مجرد شعار يزداد معه رصيد أحدهما بقدر ما ينقص من رصيد الآخر ، فلا بد من التصدي لهذا الإشكال ، الذي يستوجب النظر في دواحيه ، والسؤال عن ماهية النقد التي احتجبت وراء النقد وتاريخه .

وقد كان مما جنى على النقد لفظه ؛ لأنه في خير مدلولاته تميز الدراهم وإخراج الزيف منها ؛ ولا يخلو مع ذلك من لدغة الحية وضرب الرأس بالأصبع .

وإذا جاز أن يُسأل في النقد عن الجودة والرداءة فإن هذا السؤال لا يعدو أن يكون واحداً من أسئلة شتى ، ينبئ قبل الحكم أن تؤخذ في الحسبان .

وكان من أعجب الأشياء في النقد أن التاريخ أطبق عليه قبل أن يستكمل البحث النظري الذي تستين فيه معالنه ؛ إذ كان هم السابقين إلى التأليف فيه في العصر الحديث أن يثبتوا أن العرب عندهم من النقد مثل ما عند الأوروبيين إن لم يكن أكثر ؛ ولذلك راحوا يلتصقونه في كل موضع يمكن أن يكون مظنة لشئ يشبه النقد الذي حجب بريقه ما في التأني إليه من اضطراب ، شرق معه وغرب ، واختلطت فيه المسائل .

والنقد العربي في غنى عن ذلك . والقدماء لم يعدوا النقد علماً من العلوم كالنحو أو البلاغة ؛ لأن العلم عندهم يقتضي جهة اتحاد تؤول إليها مسائله التي يتألف منها موضوعه ويتميز به عن سواه ؛ ومبناه على أصول وقواعد كلية تستبسط منها الأحوال الجزئية . والنقد عوّل على الأفوق والأهواء وما يروق وما لا يروق ، يحدوه إلى ذلك ما استصعبه من المعنى اللغوي الذي قدمناه ، ولم يشفع له ماراه قدامة في كتابه نقد الشعر من تحديد رسمه ، بجعله علماً على علم قائم برأسه ، يتمحضر لتخليص جيد الشعر من رديئه .

والنقد الجديد الذي تتلاقى فيه اللغويات والبيوطيقا ، حيث يلتبس في النظر اللغوي أحياناً فعالة للشعر والشاعرية ، ليس بدعة من بدع العصر كما قد يظن المتأفرون الذين يضيقون بكل جديد ، بل هو ما اقتضته حقائق العلم وماهيات الأشياء . وإذا كانت ماهية الشئ أن لا يكون غيره فهذا يبقى من الشعر إذا نحن جردناه من اللغة ومن الفكر اللغوي ؟

فهذا هو الشأن فيه من تسديد طريق البحث وتصحيح منهجه ، بحيث يعنى على غيره من مناهج ثبت بطلانها بالدليل . وليس الشأن شأن اتجاه يضاد إلى سواه من اتجاهات ، على ما يخلو للمتقدمين والتلفيقيين الذين يفتنون على أنفسهم وعلى غيرهم بالتمييز بين الخطأ والصواب ، والحق والباطل ، أن يقولوا ذلك ويتمطروا به - ولفظ الاتجاه كعكاز العميان - للدلالة على أنه لا يفرج عن أن يكون واحداً من جملة اتجاهات نفسية واجتهادية كلها سائغ مشروع .

فالانتماء عندهم معناه خطأ يمتثل الصواب ، ولديهم في مقابله ما أخلقوا رؤوسهم عليه من الصواب الذي يرون أنه لا صواب غيره ،

الشعر من أقرب طرق ، ومؤثر من كانوا يطلق عليهم عند القدماء شعراء الطبع على شعراء الصناعة ؛ لأن الصناعة وما اشتمل منها مرجوحة الكفة عند أصحابنا في ميزان الحسنات والسيئات .

وكان الحكم على أعلام النقد القديم مبناه على مثل ذلك ؛ فكان الأمدى هو المقدم عندهم على من هداه ، فلم يعدلوا به ويصاحبه البحترى أحداً ، وازوروا كما أوزر عن أبي تمام ، ووضعوه كما وضعه في قصص الانعام ، وحاصروا قدامة بأسطورة المنطق السوداء وقدامة منها براء .

ثم أذاهم نفورهم من البلاغة إلى ذكر عبد القاهر في عداد النقاد ، وهو واضع علم البلاغة من غير منازع ؛ والبلاغة غير النقد ، والبلاغيون غير النقاد .

وشاعت في ذلك الحين التفرقة بين بلاغة المعجم وبلاغة العرب ، على نحو ما ردها السيوطي ، إلا عبد القاهر الذي رزق الشهرة والقبول منذ عرف به الإمام محمد عبده في دروسه ومطالعته في الأزهر لأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ؛ فقد أخرجه من جرجان .

وإذا كان فكتور هوجو قد هتب بسقوط البلاغة فقد هتب القوم عندنا بسقوطها على أيدي السكاكي والقزويني ، ولحق شروح التلخيص ما لحق غيرها من كتب الشروح والحواشي من الأزوار عنها والإنكار .

ولست أسوق ذلك بكاء على البلاغة ولارئاء لكتب الشروح والحواشي ؛ وهل يرثي لما يصدع الرؤوس وتضطك فيه الركب ، كما قال العمى وهو معرض لبيت الفرزدق المشهور :

ومضى زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال إلا مسحاً أو مجلف

ولكن أسوقه قضاء لحق العلم . ولا أذكر أن أحداً حل على البلاغة مثلاً حلت في كتابي ؛ ومع ذلك لا أملك إلا الإحجاب الشديد بما تضمنه شروح التلخيص من تدقيق وتحفيق للعلم ومسانله لا يقوى عليه إلا أولو العزم ، وأعني بلفظ التحفيق - ذلك الذي ابتدل بعد أن صار يطلق على كل مصحح لاهم له إلا إثبات الفروق بين النسخ المخطوطة وشرح الغريب من الألفاظ اعتياداً على ما في المعاجم - إثبات المسألة بدليل ؛ فإذا ذكر المحققون ذكر سعد الدين التفتازاني والسيد الشريف وأصراهم عن يتصدون لأهوص المشكلات .

وإذا كان قد بعد جهلاء العهد ، فالعهد ليس ببعيد بشيخ الإسلام شمس الدين محمد الإنبائي المتوفى سنة ١٣١٣ هجرية ، صاحب الحاشية على رسالة العبدان في علم البيان ، وقد طبعت في مطبعة بولاق سنة ١٣١٥ ؛ أي لا يفصلها هنا إلا قرن من الزمان ، كانت تمجد فيه من يتوفر على مطالعتها من طلبة العلم وأهله ؛ فإين نحن منها ومنهم ؟ وما معنى هذه المسافة الزمنية إلا القطيعة والخذلان ؟

ويهم عليه ما يستهويه ؛ لأن مرجعه في كل ما يأخذ ويدع إلى ما تقرر عنده من معايير هي أشبه بالمواضعات الاجتماعية .

وإذا كان النقد قد تفرقت به السبل ، وكان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ، فإن البلاغة بعلومها الثلاثة (المعاني والبيان والبدیع) قد تأل لها من البحث اللغوي ما لم يأت للنقد ؛ فقد نشأت في أحضان النحو ، وهولت بحكم توحيها الكشف عن وجوه الإعجاز في نظم القرآن على هيئات التراكيب وصور البيان .

فالبلاغة قامت على مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وتبع وجوه استعمال الكلام . وكان لعلم البيان النصب الأوفى من صور الاستعمال الشعري ، كالمجازات والاستعارات والكنابات ، لأنه العلم الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق متفاوتة في الخفاء والوضوح .

ولم يكن حظ البلاغة عند طه حسين والعقاد ومعاصريهم بأحسن من حظها عند أبناء القرن التاسع عشر الأوربي ، وهو قرن الرومانتيكية والواقعية كما قدمنا ، فتوارت من معجمهم وكأنهم رأوا في شخصية الشاعر وأسلوبه ما يغنيهم عن تكلف البحث في التشبيه وانكناية والاستعارة ؛ وإذا عرضوا لذلك عرضوا له بالقدر الذي تقتضيه دراسة الأسلوب وما يستتبع ذلك من تصنيف الشعراء بحسب ما أطلق عليه الأدوات والصور البيانية ، وجرى على ذلك تلازمهم في تناولهم للشعر والشعراء ، كأن يقولوا إن امرأ القيس يكثر من التشبيه ، وأبا تمام يحول على الجناس والطباق ، وهلم جرا ، مما لم يزيديا فيه على صنيع ابن رشيقي .

ثم هولوا بالفن والمذاهب الفنية والدراسة الفنية على مارسها طه حسين ، وكان يؤثر - على حد قوله - أن يكون منهج الدراسة جامعاً بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه لذة العقل ولذة الذوق جميعاً .

غير أن طه حسين ، وهو صادق فيما يدع وفيها يأخذ ، لما رأى أن طريقة أهل الشعر من حياة الشاعر غير مأمونة المواقب ، في شاعر كالمثنى تألبت لفته على كل شيء ، فلفظها ، وأنكر أن يكون شعر الشعراء مما يصورهم تصويراً كاملاً صادقاً ، يمكننا من أن نأخذهم منه أخذاً ، مهما نبهت ، ومهما نجد في التحفيق ؛ قال : وكما لا نستطيع أن نزعم أنك قادر على أن تستخرج من كمي كلها صورة صادقة لي تطابق الأصل وتوافقه ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المثنى صورة صادقة تلائم حياة المثنى كما كانت في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة . . . وإذا فقد يكون من الخير أن تقتصد وأن لا تشدد في هذه النظرية التي يجيها المحدثون ويشغفون بها ، وهي أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صدقني أن أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية^(١١) .

ولم يكن من شأن هذه المغريات إلا أن تمتد إلى تاريخ النقد العربي ، يلتبس فيه أصحابه ما يساوق المزاج الجدي الذي يأخذ

أصوات التراث الذي لا نستطيع أن نتخل عنه ، لأن المرء لا يستطيع أن يتخل عن جلده ، ولا كنا كالفرقة التي حذر أونايمونو أبناء أمريكا اللاتينية من أن يكونوا مثلها ، يقتصر دورهم على المحاكاة وهم يتعاطون ثقافة أوربا وطرائق أبنائها في التفكير .

وينبئ أن لا يعوقنا عن نشدان الحقيقة حيثما كانت عائق مما يلهج به من يلهج من دعوى الأصالة ، وهي وهم من الأوهام صنعناه بأيدينا في مقابل المعاصرة ، ثم طفقتا نلتصم السبيل إلى حل إشكال التوفيق بينهما على طريقتنا في اللفظ بالمعارض الذي يقابل معارضا آخر .

وعالمية الفكر المعاصر الذي تخطى حدود الأمم والثقافات أدمى إلى أن تنتزع عقدة النقص والمكابرة التي يلود بها الرجعيون وهم يلجئون بالأصالة ، ولا معنى لها عندهم إلا التثبيت والجمود على ما يملكون دون غيره مما يجهلون .

وقد كان من شأن إثارة هذا الموقف فيما نحن بسبيله معارضة التراث اللغوي في الفكر العربي بنظيره في الفكر الأوربي ، ولا تعارض هناك ولا تقابل بل مشاكله وتماثل ، فمسائل البلاغة العربية والبلاغة الأوربية متشابهة متجانسة ، لأن منشأها واحد ، وهو تغليب المقولات العقلية على مقولات اللغة ، والتحويل على أحكام الأولى في تصحيح ما للثانية من أحكام .

فالخطابة الكلاسيكية القديمة مقتضاها أن الإنسان يلازم عالم ، لحقيقته وجود سابق على التصور الذي يذهب إليه فيه ، والخطابة هي التي تخدم هذا الكائن بالوسائل الكفيلة بوقوفه على وجه اليقين على هذه الحقيقة العليا التي - وإن لم تكن بالضرورة مما يقع تحت المشاهدة - تعد البرر الوحيد للغة بوجه من الوجوه .

وقد كان من الطبيعي أن يرتبط هذا الوضع بافتراض عن طبيعة العلاقات بين الفكر واللغة التي لا يسعنا أن نقول شيئا عنها دون أن يكون له تعلق بالمنطق ، فكون المنطق هو فن التفكير السديد ، هل حد قول لأرسطو معناه إقامة المطابقة بين صورة اللغة ومعناها بحيث يمكن القول بأن اللغة مرسومة حدودها ومقتنة في التعبير ، فلا يجوز أن يفلت شيء من قبضة السلطان الذي لا يتنازع للروح التي تعقل ، ويستحيل حدوث صدع يمكن أن تتسرب منه لغة لا معقولة ، فاللغة والمنطق يتحالفان للإطباق على الواقع الذي يقال عنه شيء ما (اللوغوس) ، ووضعه في الإطار المحكم للمقولات التسع وهي هرم الكليات عند أرسطو ، ونعني بها المعان التي تحدد بها الطرق التي يرتبط فيها موضوع بمحمول ، فهذه الميتافيزيقا المنطقية هي التي تصنع من الواقع ومن اللغة وجهين لا يتفصلان من شيء واحد ، والحقيقة اللغوية بتخللها هذا النموذج المنطقي ، ومن هذه الجهة تعد الخطابة وليدة المنطق^(١٣) .

والوضع الذي يقوم عليه عمل اللغة عند البلاغيين مقتضاها أيضاً إخضاع اللغة لهذه المقولات ، ولا معنى لتقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز إلا ذلك ، فالحقيقة استعمال اللفظ فيها وضع له ، والمجاز استعمال في غير ما وضع له ، والوضع - سواء أكان ما وضع الألفاظ بإزائه الصور الذهنية أم الماهيات الخارجية - يقوم على التصور الساذج الذي يقابل التصديق ، ويقتصر على حصول صورة الشيء في العقل ، وهل اللفظ المطلق من جميع القيود .

وتحري الحقيقة في قضايا النقد والبلاغة كما في غيرها من القضايا إنما يكون بالتأسيها في جميع مظاهرها دون الاختصار على واحد منها ، وإلا كان ذلك تحيزاً يباه العلم ، ومدخلاً يقضي إلى الخطأ في الحكم على الأشياء ، وهل يمكن الوقوف على معنى ما ذهب إليه عبد القاهر فيما تنوقل من إجماع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، دون الوقوف على ما ذكره البلاغيون ؟ فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة في المعنى ، كما أن المبالغة في صيغة « رحيم » بتحويلها من صيغة فاعل إنما كان لزيادة الرحمة . وعبد القاهر نفى ذلك في كلام له أثبت الخطيب القزويني واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ، ورد عليه السعد وخطاه ، وتصدى السيد الشريف للسعد فرد عليه وصال .

قال عبد القاهر إن السبب في كون المجاز والاستعارة والكناية أبلغ ليس في أن واحداً من هذه الأمور يفيد زيادة في المعنى لا يفيد خلافاً ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيد خلافاً ، فليست المزية في قولنا « رأيت أسداً » على قولنا « رأيت رجلاً شجاعاً » هو والأسد سواء في الشجاعة ، لأن الأول أفاد زيادة في مساوانه الأسد في الشجاعة لم يفدها الثاني ، بل الفضيلة هي أن الأول أفاد تأكيداً لإثبات تلك المساواة لم يفده الثاني .

وقد حمل الخطيب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحداً من هذه الأمور لا يفيد زيادة في المعنى أنه لا يدل على الزيادة في المعنى ، فليس السبب في الأبلغية دلالة على الزيادة في المعنى ، بل السبب تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه في غير الاستعارة ، مثل المجاز المرسل والكنية ، لأنها لا يدلان على أن زيد مما تدل عليه الحقيقة . وأما الاستعارة منظوراً إليها من جهة التشبيه فإن الأبلغية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستعارة على الاتحاد في الحقيقة المستلزمة للاتحاد في الشجاعة والمساواة فيها ، والتشبيه يشعر بأن الشجاعة في الرجل أضعف منها في الأسد .

ولا نريد أن نطيل في ذلك ، وحسبنا ما ذكره البهاء السبكي من أن ما ذكره عبد القاهر مخالف لاتفاقهم على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لما كان المجاز أبلغ بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . وأما قوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه ففيه نظر ، لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من « إن » ود اللام ، مثلاً . والتأكيد في الاستعارة إنما وقع في لفظ مفرد ، والتأكيد يكون للمعنى ، كما أن المبالغة في قولك رحيم بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة لا لتأكيد إثباتها^(١٤) .

والإصلاح ، وهو أثير عند طه حسين ، يكثر من ذكره في كتاباته ، لا يأتي دفعة واحدة ، ولا يحملة صوت واحد ، لأن سبيله سبيل الموالاة للأفكار وإحالة النظر في كل ما قيل وما يقال ، ورب فكرة لا يؤمنها فتفتح للمرء أفقاً خصباً من التفكير السديد الذي يصحح به ما قد سبق له أن تولاه ، وربما وجد في ثنايا الاعتراضات ما يشهد بصحة ما تبناه .

وهوم النقد المعاصر ومسائله ، وهي مغامرة لموم النقد في أيام طه حسين والعقاد ومسائله ، لأنها تبدأ من اللغة وتعود إلى اللغة ، لا يغنى فيها القليل عن الكثير ولا الإجمال عن التفصيل ، وهي كالدراما ، لا تنفع بشخصية واحدة ، ولا بصوت واحد من

ومن الألفاظ التي عزّلت حل الدلالة الساذجة المأخوذة من المعجم - وإن كانت لا تبلغ مبلغ الأول في الخطأ - ترجمة image بالصورة. وشتان بين مدلول هذا اللفظ الذي يؤول إلى الخيال، ومدلول الصورة في العربية؛ وهو ما يتميز به الشيء مطلقاً، سواء كان في الخارج ويسمى صورة خارجية، أو في الذهن ويسمى صورة فنية؛ والمقابل الصحيح له هو القول المخيل على ما أثبتته ابن رشد في التلخيص.

ومن مواضع النقد الحديث التي لا تخلو من ذلك - وهو ما يعني - لفظ العلامة الذي ترجمت إليه لفظة signe على نحو ما استعملها سوسير، في النظرية التي تقرر باسمه theorie du signe linguistique، صراحة أَوْضَحْنَا في مباحث علم اللسان العام.

وقد يبدو لأول وهلة أن هذا اللفظ لا خير عليه، لأنه مما يتبادر إلى الذهن إذا ذكر لفظ signe، وهو أيضاً مما تثبت المعاجم. ولكن يظهر الإشكال عند التأمل في مدلوله رسايته الفكرية ثم صرامته وأبعاده. وأقل ما يقال في ذلك أنه لا يفي بحق النظرية ولا بما قضى إليه من آثار يتطلع إليها النقد ويتوخاها في تحليل النصوص.

فأعم ما يميز هذا اللفظ الدلالة على ما يمكن أن يطلق عليه «فكرة الشيء» لا الشيء، بناء على ما ذهب إليه سوسير من أن العلامة لها جانبان؛ جانب اللفظ وهو ما يتلفظ به من أصوات كالفاء والراء والسين في فرس، وجانب الفكرة، وهي في هذا المثال فكرة الفرسية لا الفرس القائم في الخارج، والعلاقة بينهما توصف بأنها «محكمة» كما يقال في ترجمة لفظة arbitraire، والمراد بها أنه لا مناسبة بين اللفظ والمعنى كما يقول القدماء.

واللغة بمقتضى هذه النظرية نظام أو نسق لا تلتصق المعاني فيه من الكلمات إثباتاً، بناء على ما فيها من مضمون، بل نفيًا، بناء على ما بينها من علاقات في النظام، ومعنى ذلك أن الكلمات ليست (علامات) حل الأشياء، ولا تتضمن في ذاتها المعاني، بل الأمر على العكس من ذلك؛ فوظيفة الكلمة في الدلالة تتوقف على كيانها الصوتي بحيث يتسنى لها بمقتضاها الدلالة لا على المعنى بل على مظاهرها للكلمات الأخرى. فالكلمات ليست وحدات مستقلة بذاتها، ولا وجود لها ولا عمل بوصفها (علامات) إلا من حيث علاقاتها بغيرها من الكلمات؛ فقيمة الكلمة - كما يقول سوسير - إنما تؤخذ مما تنسم به اللغة من تزامن، بمعنى حضورها مع غيرها من الكلمات في آن واحد. فاللغة بهذا المعنى نظام سلس، ولا وجود فيها للدلالات من حيث هي، بل كل ما هنالك فروق في الدلالة. وحل ذلك يمكن أن يوصف الكلام بأنه فعل المتكلم الذي يقوم على الضريق.

وهيات أن يتناول لفظ العلامة إلى شيء من ذلك؛ لأن العلامة في العربية كالأمانة، تقتصر على ما يحلم به غيره، ومنه

ولا معنى للوضع إلا مناجزة اللغة بالمعارض العقل، وإنزائها على حكمه؛ ومن ثم كانت الحقيقة أصلاً، لأنها مأخوذة من وحقت الشيء إذا أثبتته. والحقيقة ذات الشيء وماهية، والمجاز فرع عليها؛ وهو لها كالجواهر من العرض، والعرض مبتل لأنه متغير؛ والجوهر معاني لأنه ثابت.

وإذا كان النقد الأوربي الجديد يشكو من نخمة فالنقد العربي يشكو أيضاً من مثلها، مع ما يضاف إليها من انتفاخ أو ضمور أدت إليه العجمة. وقاتل الله العجمة لأنها داء قديم لم يسلم منه الأوائل؛ فكثيراً ما يهجم من حرموا ملكة القدرة على نقل ما عند غيرنا من ثمرات العقول وتناج القرائع على ما يعين لهم أن يتفوهوا؛ فإذا بهم يخرجون علينا بلغة ملتأة لقيطة لا إلى العربية تنتمي ولا إلى الأجنبية تزول، تسوء الصديق وتشتت الحاسد. وويل للشجي من الحل؛ والخلويون كثير، وهم كمعجائز الفرح، مشاءون بالنميمة، يترجون على أيام طه حسين والمعاد وكتاباتهم التي كانت تروح لها جنبات البلاد، ونسوا أن الزمان غير الزمان، والناس غير الناس، والتخل عن تيارات العصر خيانة لا يغفرها التاريخ.

وهذا الذي نشكو منه ربما كان من دواهي ازدواج الثقافة الذي نبهنا إليه في مستهل كلامنا عن طه حسين. ويظهر ذلك أكثر ما يظهر في لغة النقد ومواضعه التي تنزل منه منزلة العنوان؛ وعلى تستقيم إلا بأن تكون عربية الوجه واللسان؟ ولا بأس من الإلزام طرف من ذلك - فيما يلى من صفحات - ليكون شاهداً على ما نقول.

إشكالية المواضعة في النقد:

وإذا كان نقل الألفاظ على إطلاقها من لسان إلى لسان مما يدخل الضيم على أحدهما أو كليهما، ويجعل من الترجمة خيانة، كما يحلو للإيطاليين أن يعتبرها بذلك، أخذنا بما بين الفعلين في لغتهم من جناس، فإن نقل المواضعات أدعى إلى هذا الضيم؛ لأنها عرف نستحيل فيه اللغة إلى لغة أخرى يفيد فيها المهمل ويفصل المجهول.

والألفاظ ليست من البراءة بحيث تتخل، إذا هي تحولت إلى مواضعات، عن حياتها الأولى، وما كانت تتوخاها فيها من سبل المعرفة، وما كانت تتوارثه في هذه الحياة من تصورات للأشياء؛ فاللغة تتضمن ميثاقاً مستتر لا تسلم منها مواضعات النقد، ولا يحق عليها ما تتدور به الترجمة من دقة وإحكام.

ولذلك لا تغنى في المواضعات الترجمة الساذجة المأخوذة من المعاجم، لأنها تتجاهل تاريخها الفكرية، كما لا يفي فيها التماس مقابل لها في اللغة المنقولة إليها إذا كان هذا المقابل يقتدر على المضمون الجديد من مضامين المعرفة.

وتاريخ المواضعات حافل بكل الأملين؛ فمن المواضعات التي فقدت حلة وجودها لأنها قصرت عن الوفاء بدلالة ما يقابلها ما وقع من مقابلة التراجيديا بالديح والكوميديا بالهجاء في تلخيص ابن رشد لكتاب أرسطو في الشعر، وقد أحسن الفارابي وابن سينا حين أبقيا على اللفظ اليوناني (طراخوذيا وقوموذيا) وإن كان قد خفى عليها ما يدلان عليه.

كذا ، وهذا التجويز قائم فيه ، وأنه لا يقدح في إفادته الظن ، ولو كان قادحاً لما ثبت شيء من اللغات .

واعترض عليه أيضاً بالمعارضة بمذهب الأخفش ، فإنه نفاه مع كونه عالماً بالعربية ، فدل أنه ليس من مفهوم اللغة . والجواب أنه لم يثبت نفى الأخفش له كما ثبت إثبات أبي عبيدة والشافعي له ، فإن أبا عبيدة قد كرر ذلك في مواضع فصار القدر المشترك مستفيضاً ، والشافعي روى عنه أصحاب مذهبه مع كثرتهم ، والمخالفون له ، ولا كذلك الأخفش .

ولوسلم فهما يشهدان بالإثبات وهو يشهد بالنفي ، والمثبت أولى بالقبول من النافي ، لأنه إنما ينفي لعدم الوجدان ، وأنه لا يدل على عدم الوجود إلا ظناً ، والمثبت يثبت الوجدان وأنه يدل على الوجود قطعاً .

وأيضاً لو لم يدل على أن المراد مخالفة المسكوت عنه للمذكور في الحكم لما كان لتخصيص المذكور بالذكر فائدة ، إذ الفرض عدم فائدة غيره واللازم باطل ، لأنه لا يستقيم أن يثبت تخصيص أحاد البلغاء بغير فائدة ، فكلام الله ورسوله أجدر^(١٤) .

ومعنى ذلك أن الدلالة تؤخذ من داخل اللغة لا من شيء خارج عنها ، لأن دليل إثبات المفهوم هو اللغة لا الشرع أو العرف العام ، وكان اللغة أشد ما تكون ظهوراً حين تحتفى ، وأقوى ما تكون سفوراً حين تحتجب .

وهذه الدلالة هي بعينها ما يطلق عليه في النظرية Signification خلافاً للدلالة الوضعية ، فهي دلالة منطقية مناطها ما في الذهن والخارج ، ولا سبيل معها إلى السيموطيقا ، لأنها أدخلت في اللغة ، ولذلك كان من الخطأ التماسها عند المترلة أو من لف لفهم من المتكلمين والبلاغيين الذين عرقوا إلى آذانهم وأغرقوا اللغة معهم في المفولات المنطقية والعقلية ، وكان الوجود اللفظي عندهم بمقتضى الوضع تالياً لما في الذهن ووجود الأعيان .

ولا معنى للقول بالوضع وما ترتب عليه من حقيقة ومجاز إلا لمجمل اللغة والوقوف بها عند المعنى الواحد الذي وضعت الألفاظ بإزائه ، سواء كان الصور الذهنية أو الماهيات الخارجية ، فهذا المعنى ثابت لا يختلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه من مجاز واستعارة وكناية لا يوجب اختلافاً وتغيراً فيه بالزيادة والنقصان ، لأن اللفظ لا تأثير له في المعنى إيجاداً ولا زيادة كما أنه لا تأثير لغيره . والدلالة آلية لا تخرج عن كونها دلالة على تأكيد الإثبات في المجاز المرسل والكناية ، ودلالة على الاتحاد في الحقيقة المستلزمة للاتحاد في الوصف ، كالشجاعة وغيرها .

وشتان بين هذا الموقف وموقف النقد اللفظي الذي لا يرضى وهو يتعاطى البيوطيقا بصياغة لأينية المعنى Structuration Semantique من خارج لغة النص الذي يتناول شفرته بالكشف عنها والبيان ليخرج من القراءة الغضة بلغة جديدة غير اللغة ، وأشياء جديدة غير الأشياء . وبغير ذلك تفقد السيموطيقا حلة وجودها على ما قد

علم الجيش أمانة على اجتماع الجيش لا أكثر ولا أقل . وجوهر النظرية التي نحن بصدها الدلالة لا عمل شيء في الخارج بل عمل ما يقع في داخل اللغة من فروق يتألف منها نسق الكلام ، وبغيرها لا يتأتى لغة نظام .

وليس أنسب لهذا المعنى من لفظ الدليل ، الذي يلائم ما ينشئ إليه من دال ومدلول ، عليهما وعلى نسبة أحدهما للآخر تدور النظرية ، خلافاً للفظ العلامة الذي يتقاصر عن ذلك ولا ينهض به ، لأنه عاجز كليلاً .

والدليل حريق في العربية ، فهو يطلق على النص ، ويقال دليل لفظي كما يقال دليل عقل ، وربما دل على الفروق التي يظهر منها شيء في العربية فيما يعرف بالفروق ، كقولهم «نظر» عام في الأشياء ، و«شام» خاص بالبرق ، و«التمت» لا يكون إلا في محمود ، و«الوصف» يكون فيه وفي غيره .

ومن هذا الباب أيضاً ما يطلق عليه اتفاق المباني والافتراق المعاني ، كقولهم «الغم» لما فات ، و«الهم» لما هو آت .

ودليل الخطاب في اصطلاح الأصوليين ، ويعرف بمفهوم المخالفة ، أدخل في هذا الباب ، وهو أن يكون المسكوت عنه مخالفاً للمذكور في الحكم نفيًا وإثباتاً . وهو أقسام : الأول مفهوم الصفة ، مثل «في الغنم السائمة زكاة» ، يفهم منه أن ليس في المعلومة زكاة ، الثاني مفهوم الشرط ، مثل «وإن كن أولات حمل فأنفقوا عليهن حتى يضمن حملهن» ، يفهم منه أنهن إن لم يكن أولات حمل فأنجلهن بخلافه ، الثالث مفهوم الغاية ، مثل «فلا تحمل له من بعد حتى تنكح زوجاً غيره» ، مفهومه أنها إذا نكحت زوجاً غيره تحل ، الرابع مفهوم العدد الخاص ، مثل «فاجلدوهم ثمانين جلدة» ، يفهم أن الزائد على الثمانين غير واجب .

وهذا المفهوم كما يظهر في مفهوم الصفة هو من مفهوم اللغة وليس مبناه على الاجتهاد ، فأبو عبيدة لما سمع قوله عليه السلام : «لَيْتَ الْوَاوِدَ يَحْمِلُ حَقْوِيَّةَ وَهْرَضِهِ» ، أى مظل الغنى يحل حبه ومطالبته ، قال : هذا يدل على أن مظل غير الغنى ليس بظلم . وقيل له في قوله عليه الصلاة والسلام : «لأن يمتلئ بطن الرجل قبحاً خير من أن يمتلئ شعراً» ، المراد بالشعر ههنا الهجاء مطلقاً أو هجاء الرسول خاصة ؟ فسمعه فقال : لو كان كذلك لم يكن لذكر الامتلاء معنى ، لأن قليله وكثيره سواء فيه ، فجعل الامتلاء من الشعر في قوة الشعر الكثير يوجب ذلك ، ففهم منه أن غير الكثير ليس كذلك فاحتج به ، فقد ألزم من تقدير الصفة المفهوم فكيف من التصريح بها ؟ هذا وقد قال الشافعي بمفهوم الصفة ، وهما عالمان بلغة العرب ، فالظاهر فهما ذلك لغة ، ولو لم يفده لغة لما فهم منه .

واعترض عليه بأننا لا نسلم فهما ذلك لغة لجواز أن يبتنى على اجتهادهما . والجواب أن أكثر اللغة إنما يثبت بقول الأئمة ومعناه

ومن ثم يتبين ما في لفظ التحكم من النبر كما قدمنا ، لأنه حين يساق في معرض التدليل والاحتجاج لرأى أو مذهب ينصرف اللحن معه إلى أنه لا وجه له ، وأن صاحبه يعتسف القول اعتسافاً ، وهذا مما يبرأ منه سوسير ، بدليل ما ذكره في مواضع أخرى ، كما تبرا منه العلامة .

فالأمر - كما أشار بنفست - على خلاف ما قد يتوهم من قطعة بين الدال والمدلول لأنها علاقة ضرورية يوجبها الحدس الفطري وما يشعر به المتكلم مما لا سبيل إلى إنكاره ، فكلها استبرأ أحدهما استبرأ الآخر ، وتنزل فكرة الشيء منزلة الروح من الصورة الصوتية ، وكما أن النفس لا تحتضن الصور الجوفاء فهي أيضاً لا تحتضن المعاني المجردة من الأساء .

وسوسير يصرح بأن الفكر الإنسان لا يعدو أن يكون كتلة لا شكل لها ولا تمايز بين أجزائها ، وينقل إجماع الفلاسفة واللغويين على أننا لا نقدر ، إذا نحن لم نلجأ إلى (العلامات) ، على التمييز بين فكرتين بطريقة واضحة مطردة ، والفكر وحده أشبه بسديم لا حدود فيه لشيء ما ، فالإنكار القائمة سلفاً لا واجود لها ، ولا تمايز لشيء منها قبل ظهور اللغة . ويقابل ذلك - وهذا ما يقتضيه المنطق - أن النفس لا تحتضن من الصور الصوتية إلا ما كان دهامة أوسنداً لتمثيل ما تريد ، وإلا اطرحت ، لأنه بالنسبة لها كالمجهول والغريب .

وهو أيضاً يشبهه اللسان بورقة ، الفكر أحد وجهيها ، والصوت هو الوجه الآخر ، وكما أنه لا سبيل إلى تجزئة الوجه دون تجزئة الظاهر في الورقة ، لا سبيل كذلك إلى فصل الصوت عن الفكر ولا الفكر عن الصوت في اللسان ، ولا يصل الإنسان إلى ذلك إلا بنوع من التجريد الذي يؤدي إما إلى علم نفس محض ، أو إلى علم أصوات محض .

وهذا الذي ذكره عن اللسان يصدق على العلامة للغة من حيث تظهر لها خصائص اللسان .

فأين التحكم بعد كل ما تقدم ؟ ألا يفرضنا ذلك بالمدول عن هذه اللفظة إلى أخرى تناسب السياق ؟ أو ليس الاصطلاح وما يجري مجراه أحق منها بالمعنى وله في علوم العربية تاريخ طويل ؟ والاصطلاح وإن كان أحد مذهبين في بيان أصل اللغة والآخر التوقيف والإلهام من الله تعالى ، وفي نصرة كل منهما تساق حجج أكثرها كلامية ، فهو أيضاً صيغة لبيان طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى وأنها ليست بالعلاقة الضرورية بل هي تدخل في حيز الإمكان .

وفي هذا يقول ابن سينا^(١٦) إنه سواء كان اللفظ أمراً ملهاً وموحى حُلْمه من عند الله تعالى معلم أول ، أو كان الطبع قد انبعث في تخصيص معنى بصوت هو ألن به ، كما سميت القطا قطاً بصوتها ، أو كان قوم اجتمعوا فاصطلحوا اصطلاحاً ، أو كان شيء من هذا قد سبق فاستحال يسيراً يسيراً إلى غيره من حيث لم يشعر

بغيره به أخذ الدلالة فيها مأخذ الدلالة الوضعية كما استقرت عليه في البلاغة ، أو مأخذ الدلالة السيميولوجية . والسيميولوجيا - على ما حددها سوسير - هي العلم الذي يتوس (الأدلة) في نطاق الحياة الاجتماعية ، وكلتاها لا وجه فيها لتلاقي الدال والمدلول وتطابقها على نحو ما يكون في الدلالة السيميوطيقية .

واللفظ الذي يساق لتصوير ماهية هذه العلاقة في نظرية العلامة عند سوسير هو التحكم ، وتوصف فيقال علاقة تحكمية arbitraire بمعنى أنه لا مناسبة فيها بين الدال والمدلول أو اللفظ والمعنى .

وهذه الترجمة وإن كانت صحيحة في ظاهر الأمر على ما يؤخذ من المعاجم فاللفظة من النبر يمكن ، شأنها شأن الاعتباطية التي شاع استعمالها أيضاً . دون مراعاة للمعنى الذي ينبغي أن تحمل عليه لفظة arbitraire حتى تتسق مع سائر العناصر في النظرية على نحو ما فعل بنفست^(١٥) عند تصديده لها بالتفسير والبيان .

وقد يبدو في كلام سوسير - كما ذكر بنفست - شيء من التناقض ، حيث يصرح بأن العلامة لا تجمع بين الشيء والاسم بل بين الفكرة والصورة ، ولكنه يؤكد بعد ذلك بقليل أنه ليس لها بالمدلول صلة طبيعية في الواقع ، ومن ثم كان وصفها بما وصفت به ، وهو تسلسل أحل به وشوّهه - على حد قول بنفست - لجوء سوسير الخفي الكامن في اللاوعي إلى طرف ثالث لم يتضمنه التعريف الذي استعمل به كلامه واقتصر فيه على الدال والمدلول ، وهو الشيء الذي في الخارج .

ويظهر ذلك ظهوراً بيناً في الأمثلة التي ساقها للتدليل على ما ذهب إليه ، إذ يقتصر فيها على ذكر الدال والمدلول تارة ، ويقدم الشيء بطريقة ملتوية تارة أخرى ، كأن يمثل للصورة الأولى بفكرة (الأخت) ، التي لا علاقة لها بالدال (أخ ت) ، دون أن يشير إلى حقيقتها القائمة في الخارج ، وحين يتعرض في الصورة الثانية للفرق بين b.ö.f في الفرنسية و O.k.s في الإنجليزية لا يجد بداً من أن يقول إنهما يطلقان على حيوان واحد بعينه (هو الثور في العربية) .

وفي ذلك ما فيه من الإخلال عبداً للصورية في اللغة وما ينبغي توحيه في علم اللسان من البحث في الصور اللغوية التي يتألف منها موضوعه ، مما يقتضي بالضرورة عدم التعرض بالذكر للحيوان المتعين . فما يطلق عليه التحكم إنما يظهر بالنظر إلى العلاقة بين b.ö.f و O.k.s والحقيقة الواحدة التي يدل كل منهما عليها .

ولكن من الضمير لسوسير أن يجعل ذلك على أنه تصور في النقد ، فهو إنما يعبر عن روح العصر في أواخر القرن التاسع عشر ، وما حول عليه من تدليل لا يخرج عن كونه سمة من سمات الفكر التاريخي الذي يقوم على النسبية والبحث المقارن ، فالقول بأن العلامة اللغوية (تحكمية) لأن الحيوان الواحد يطلق عليه اسم في بلد آخر واسم آخر في بلد هو بمنزلة القول بأن الحزن يرمز له باللون الأسود في أوروبا واللون الأبيض في الصين .

انتزعت من سياقها الفكرى فقدت دلالتها وأدى ذلك إلى الخلط في المفاهيم ، فإن تحرير القول فيها بحيث تتمحض لمطالب النقد الجديد لم يكن ليتأت إلا بالاعتداد بالظاهرة اللغوية ، فلا معنى للعلامة أو الدليل والدلالة السيموطيقية في شريعة النقد الجديد إلا بتقديم الظاهرة اللغوية في الوجود على ما يقابلها من الخارج ، وإلا عدنا إلى حكم النقد القديم والبلاغة القديمة .

وحسب طه حسين أنه لم يكن ينشأ عن الظاهرة اللغوية أو الأدبية ، فقد أدار عليها كلامه في أكثر من موضع ، وإن كان قد تناولها في السياق الفكرى لعصره . ومآخذه على العقاد في التحليل النفسى للأدب أشهر من أن تذكر ، ولا تحتاج منا إلى بيان . وإنما نقف عند نقده لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لأنه بسبيل مما نحن فيه^(١٧)

قال : ولا على أن أكون من المدرسة القديمة أو من المدرسة الجديدة ، فهذا كله كلام يقال ، ولم يحددنى الكلام عن دقائق الأشياء قط ، وبعد هذا كله أحب أن أسأل هؤلاء السادة أن يتفضلوا فينبؤوا لى في وضوح ، وفى كلام يفهمه مثل من أوساط الناس ، ما عسى أن يكون مضمون الأدب هذا ؟ أهو المعانى أم الحقائق المادية والمعنوية التى تنعكس في هذه المعانى ؟ ما الذى يحددونه في شعر مايكوفسكى حين يمجّد الصناعة ؟ أم يمجّدون المصانع وأدواتها أم يمجّدون صور هذه الصناعة والأدوات وصور إنتاجها وصور الآثار التى يحدّثها هذا الإنتاج في الحياة الاجتماعية ؟ أليسوا يمجّدون هذه الصور حين تحسن التأدية للحقائق الاجتماعية والدلالة عيها ؟ وهذه الصورة ما هى ؟ أمادة هى أم معنى ؟ فإن تكن مادة ؛ فكيف يتاح لهذه المصانع الضخمة وهذه الأدوات الثقيل وهؤلاء العمال ورؤسائهم ومهندسيهم ومديرهم وما ينتجون ، وهؤلاء الناس الذين لا يحصون والذين يتقدمون بشمرات هذا الإنتاج ؛ كيف يتاح لهذا كله وهؤلاء الناس كلهم أن يجمعوا أشخاصهم وأعيانهم بين دفقى كتاب ؟ وإن تكن صوراً فقيم الأخذ والرد والجدال الذى لا يقضى فى أن نسميها صوراً أو نسميها معانى ؟

وهل هذا إلا مصير اللغة مع الإنسان ومصير الإنسان مع اللغة ، كتب عليه أن تند عنه وتتوارى في خضم الأشياء وهى التى تدل عليها ؟ فالأشياء بغير الأسماء فى حكم العدم ، والأسماء هى التى تفضى عليها الوجود .

أليست هذه حقيقة الحقائق فى النقد قديمه وحديثه على السواء .

به ، أو كان بعض الألفاظ حصل على جهة والبعض الآخر حصل على جهة أخرى ، فإنها إنما تدل بالتواطؤ ، أعنى أنه ليس يلزم أحداً من الناس أن يجعل لفظاً من الألفاظ موقوفاً على معنى من المعانى ولا طبيعة الناس فعملهم عليه ، بل قد واطأ تاليهم أولهم على ذلك وسأله عليه ، بحيث لو توهمنا الأول اتفاق له أن استعمل بدل ما استعمله لفظاً آخر موروثاً أو مخترعاً اخترعه اخترعها ولقّنه الثانى ، كان حكم استعماله فيه كحكمه في هذا ، وحتى لو كان معلم أول علم الناس هذه الألفاظ ، وإنما صارت إليه من عند الله تعالى وبوضع منه أو على وجه آخر كيف شئت لكان يجوز أن يكون الأمر في الدلالة بها بخلاف ما صار إليه لو وضعه ، وكان الغناء هذا الغناء .

والدلالة بالألفاظ إنما استمر بها التعارف بسبب تراخى من المتخاطبين غير ضرورى حتى إنه وإن فرضناه بحسب المعلم الأول ضرورياً من عند الله أو من جهة أخرى ، فإنه بحسب المشاركة اصطلاحى . فإن قبول الثانى من الأول إنما هو بأن قال له الأول أن كذا يعنى كذا ، أو فعل فعلاً يؤدى إلى مثل هذا التوقيف ، وما أشبه ذلك ، فواطأه عليه الثانى والثالث من غير أن كان يلزمهم أن يجعلوا ذلك اللفظ لذلك المعنى ، وأن يجعلوا لفظاً بعينه لمعنى بعينه لزوماً ضرورياً ، بل كان يجوز أن يقع مثل ذلك التنبيه من المعلم الأول لهم على لفظ آخر ، فلذلك جاز أن تكون دلالات الألفاظ مختلفة .

ألا يمكن أن يكون هذا الاختلاف مدخلاً لما يتطلع إليه النقد الحديث من تعدد القراءات ، وماذا عسى أن يكون تعدد القراءات إلا أثراً لتعدد الكتابات كان الكاتب واضع جديد للغة جديدة ؟

ولسائل أن يسأل أين يقع هذا مما نحن فيه من الكلام عن طه حسين وما بعد طه حسين والجواب لا يخرج عن الاستطراد الذى عرضنا فيه لنلخص وراءه المواضع .

ونعنى بما وراء المواضع ما جعلها ممكنة بحكم الضرورة ؛ وهنالك نلتقى بطه حسين إذا نحن عولنا على تفسير كلامه التفسير الصحيح . والتفسير الصحيح لكتابة يقاس بمدى قدرة ما تحمله من إمكانات جديدة تفضى بها إلى ما وراءها .

وإذا كنا قد أردنا أن نبين في كلامنا على المواضع أنها إذا

الهوامش :

- (١) نازلي إسماعيل حسن ، تأملات ميكرانيه ، ص ٧٨ ، دار المعارف - القاهرة .
- (٢) طه حسين ، في الأدب الجاهل ص ٨ ، دار المعارف ، القاهرة .
- (٣) في الأدب الجاهل ، ٤٨ .
- (٤) المقاد ، رجعة أم الملاء ، ص ١٢ .
- (٥) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٢٤ .
- (٦) بسطنا هذه المسألة في كتابنا التركيب اللغوي للأدب ، ص ٨١ ، ط ٢ ، دار المريخ ، الرياض .
- (٧) طه حسين ، حديث الأربعة ٥٢ / ٢ .
- (٨) عباس المقاد ، يوميات ١٠ / ٢ .
- (٩) أبو الطيب اللغوي ، مراتب النحويين ، تحقيق حمد أبو الفضل إبراهيم ، ص ٣٩ ، مكتبة نهضة مصر بالفيحة ، القاهرة .
- (١٠) الممنعة لأبن رشيق ، ١٠ / ٢ .
- (١١) طه حسين ، مع المتن ٣٧٥ .
- (١٢) فروع الفلخص ٢٧٤ / ١ وما يليها ، ط السعادة - القاهرة .
- (١٣) Daniel Deles Y Jaques Fillelot, Linguistique et Poétique p. 4 (١٣) Larousse universitaire, Paris .
- (١٤) شرح المقصد على ابن الحاجب ١٧٣ / ٢ - ١٧٥ ، ط . بولاق ١٣١٦ هـ .
- (١٥) E. Benveniste: Problemes de Linguistique g n r l, 1,52-54, (15) ed. Gallimard, 1966 .
- (١٦) ابن سينا : كتاب العبارة (الشفاء - المنطق) تحقيق محمود الحصري ، ٤ ، ٣ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ القاهرة .
- (١٧) محصام ونقد ص ١٠١ ، ط ١١ ١٩٨٢

عبدالله



سيرة العقاد الذاتية المبعثرة



على شلش

لم يكتب العقاد سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولكنه لم يبد عداء للسيرة من أى نوع ، مثلما فعل معاصره الإنجليزى ت . س . إليوت ؛ فقد كان الأخير يكره السيرة - عامة أو ذاتية - من مبدأ . وكان المبدأ أن الأدب منفصل عن شخصية صاحبه ، إن لم يكن هروبا منها - على حد قوله . ولكن العقاد كان - على العكس من هذا - يعتقد أن الأدب وثيق الارتباط بشخصية صاحبه ، وأنه مرآة لهذه الشخصية ، كما أوضح في كتابه عن ابن الرومى . ومعنى هذا أنه لم يكن يكره السيرة أو كتابتها . بل إنه شغل نفسه بسير العظماء ، فكتب سيراً لبعضهم ودراسات لشخصية بعضهم الآخر . ومع ذلك لم يكن هو نفسه صاحب شخصية بسيطة من النوع البواح ، الذى يفضى بمكنونه إلى الغير ، إلا في شعره . ولهذا لم يقبل على كتابة سيرة ذاتية لنفسه ، في الوقت الذى ازدهرت فيه السيرة الذاتية عند ألع أبناء جيله ، مثل طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى ومحمد حسين هيكل وميخائيل نعيمة .

ولا سيما في دواوينه الخمسة الأخيرة ، وهى على التوالي : وحى الاربعين ، هدية الكروان ، عابر سبيل ، أعاصير مغرب ، بعد الأعاصير . وقد صدرت في المدة من ١٩٣٣ إلى ١٩٥٠ . ولو أننا حاولنا تطبيق فكرته حول انعكاس حياة الشاعر على شعره ، التى طبقها على سواه ، ابتداء من ابن الرومى إلى ابن نواس ، لوجدنا هذه الدواوين الخمسة ناطقة بكثير من تفصيلات علاقاته النسائية بوجه خاص ، مما لم يشر إليه في أى كتاب آخر من كتبه النثرية .

وفي عام ١٩٤٥ أصدر العقاد كتابا صغيرا بعنوان « في بيتي » ، جعله نوعاً من السيرة الذاتية لحياته في البيت ، بين الكتب ، ومع القراءة والكتابة ، وضمنه مادة سيرية لا غنى عنها في فهمه وتقديره . ثم أصدر في عام ١٩٦٣ كتابا صغيرا آخر - أكبر قليلا من سابقه - بعنوان « رجال حرفتهم » . وكان قد نشر محتوياته منجمة منذ أواخر الخمسينيات . وفيه رسم صورا قلمية - من واقع خبرته الشخصية - لعدد من رجال عصره ونسائه في مجال الفكر والكتابة . وسعى هذه الصور « تعليقات » ، ولكنه أضاف إليها علاقاته الشخصية وذكرياته

وإذا كان هيكل قد كتب سيرته الذاتية السياسية في كتابه « مذكرات في السياسة المصرية » ، فقد كان أقصى ما فعله العقاد هو أنه استجاب لدعوة صحيفة - إذا صح التعبير - لكتابة فصول عن أطوار حياته الثقافية بشكل عام . ومن هذه الفصول المتفرقة جمع طاهر الطناحى - صاحب الدعوة ومدير تحرير مجلة « الهلال » - كتابين أصدرهما عقب وفاة العقاد مباشرة ، هما : « أنا » ، و « حياة قلم » . ومع ذلك كان العقاد نفسه قد أصدر في عام ١٩٣٧ كتابه « عالم السدود والقيود » ، الذى روى فيه بعض أحوال ذلك العالم الذى استضافه بقوة القانون في عام ١٩٣٠ . ولكن العقاد لم يروى هذا الكتاب شيئا ذا بال عن تجربته الشخصية في السجن بمقدار ما روى عن عالم السجن ونزلاته وأخلاقه . وكان قد أصدر أيضا روايته الوحيدة « سارة » في العام التالى ، ١٩٣٨ . وفيها - كما أشار كثير من الباحثين - تصوير لتجربة ذاتية في الحب ، وعلاقة معينة بامرأة مغمورة اسمها أليس ، وطرف من علاقة أخرى بامرأة مشهورة ، هى مى زيادة .

غير أن العقاد لم يصور هاتين في « سارة » وحدها ، وإنما صورهما - كما صور غيرها - في أكثر من ديوان من دواوينه الشعرية العشرة ،

العربية والتاريخ ، الذي كان يشجع تلامذته على الابتكار وحب الوطن وتاريخه ، ومدرس الحساب ، الذي كان يتحدى هؤلاء الصغار بالمسائل الصعبة ، فضلا عن رجل أزهري من تلامذة الأفغان وزملاء محمد عبده ، كانت داره صالونا أدبيا مرموقا في أسوان ، ومنه عرف العقاد النهم إلى المعرفة وحب الأدب والتعلق بالشعر . وفي تلك الأونة زار محمد عبده أسوان ، فزار مدرستها ، وأطلعهم مدرس العربية على كراسة العقاد فأعجب بها ، وتنبأ له بمستقبل سرموق في الكتابة . وكانت كلمة « الأستاذ الإمام » - كما كان يطلق على محمد عبده - حافزه إلى الكتابة ، ولكنها كانت ولا ريب - كما يقول - حافزا قويا بين الحوافز الكبرى ، وجاءت بعد عزيمة سابقة فأعانتها ، ودفعت عنها عوارض التردد والإحجام ، على حد تعبيره . ومن إعجابه بمحمد عبده نشأ إعجابه بأستاذه الأفغان وتلميذه الآخر سعد زغلول ، كما نشأت خطته في السياسة الوطنية كما يسميها .

غير أن أساتذته كانوا جميعا من اختارهم بنفسه على حد قوله ، فيها هذا الشيخ الجداوى ، صديق والده ، وزميل محمد عبده . وكان لتشجيع هؤلاء له ، ومواتاة الظروف المحيطة ، فضلا عن استعداداته الشخصية ، أبلغ الأثر في تعلقه بحرفة الكتابة في سن مبكرة . لقد نظم الشعر في الحادية عشرة ، ويبدو أن ميله إلى الانطواء شجعه على هذا النظم . ومع أنه يرد هذا الميل إلى الوراثة عن أمه ، فهو يذكر أن وباء الهواء الأصفر هاجم بلدته وهو في السابعة فركن إلى الانطواء والعزلة . ولكن هذا سبب ضعيف للانطواء ، ربما يعادل في ضعفه سبب الوراثة . فالميل إلى الانطواء لا يمكن تفسيره بسهولة ، بمعزل عن البيئة والتربية .

ومن اللائق للانتباه في تكوين العقاد في تلك الحفية وما تلاها أن ذاكرته كانت قوية إلى درجة الحدة ، بل إنه يسمى الذاكرة « الملكة المستبدة » ، فهو يذكر وقائع واحداثا ترجع الى سن الثالثة . وكذلك يلفت الانتباه إقباله النهم الباكر على المعرفة وإرضاء الفضول ، ففي طفولته كون لنفسه مكتبة خاصة من قروشه المكدودة ، وتابع الطير والحيوان بالمراقبة والدراسة ، وتحدى أبويه وأهله في الحد من حريته وفضوله ، وتوزع اهتمامه بمستقبله على الانخراط في سلك الجنديّة لمحاربة الاحتلال ، ودراسة علوم الزراعة والحيوان ، لأن أسوان كانت في طفولته ميدانا لحركة الجنود المصريين والسودانيين والإنجليز ، مثلما كانت مشغلا للزهور والنبات ، وملاذا للطيور المهاجرة . كما انتفع بأسوان - مشق سياحيا - في قراءة الكتب الإنجليزية التي كان يأق بها السياح ، أو كانت تباع لهم في المدينة الصغيرة الوداعة .

في عام ١٩٠٤ جاء العقاد إلى القاهرة ، دون أن تعرف سرًا لمجيئه الحقيقي ، ولكن يبدو أنه جاء بحثا عن الاستقلال ولقمة العيش وفرص الحياة من الكتابة . وكان قد جرب في طفولته وصباه أن يقلد صحيفة « الأستاذ » لعبس الله نديم ، فأنشأ صحيفة باسم « التلميذ » ، وطبعها بالطريقة البدائية على « البالوطة » ، ليقرأها هو وحفنة من زملائه في المدرسة . ومع أن افتتاحيتها كانت بعنوان « لو كنتم مثلنا لفعلمتم فعلنا » فلم يكن معجبا بالنديم قدر إعجابه بأستاذه الأفغان وزميله محمد عبده . وفي ذلك يقول :

« أحسبني لم أفضل الأستاذ الإمام محمد عبده على صاحبنا

بهؤلاء الأعلام ، مثل محمد فريد وجدي ، ويعقوب صروف ، ومحمد رشيد رضا ، ولطفى السيد ، ومحمد المويلحي ، وجميل صدقي الزهاوي ، ومن زيادة . وفي هذه الصور التعليلية التي رسمها لهم مادة تتعلق بسيرته مهمة ولا غنى عنها أيضا في فهمه وتقديره .

تبقي بعد ذلك أسفاره ورحلاته التي لم يعتن بجمع ما كتبه عنها . وقد أصدر ابن أخيه - بعد وفاته - كتابا بعنوان « مع هاهل الجزيرة العربية » ، جمع فيه ما كتبه عن رحلته إلى السعودية في عام ١٩٤٦ ونجربته في العمرة وبيت الله الحرام . وجمع طاهر الطنحاشي بعض مقالاته التي كتبها عن رحلته إلى فلسطين في عام ١٩٤٥ ، وضمتها إلى كتاب « حياة قلم » عند طبعه في عام ١٩٦٤ . أما مقالاته الأخرى عن رحلته إلى الشام في الثلاثينيات ورحلته إلى فلسطين عام ١٩٤٠ فلا زالت قابعة في طوابق الصحف والمجلات .

وهكذا يعثر العقاد سيرته الذاتية ، ولم يعتن بالتفرغ لجميع موادها المتناثرة ، أو إعادة نظمها في خيط واحد . ومع ذلك يظل كتابه « أنا - حياة قلم » أهم هذه المواد وأكثرها تنسيقا وشمولا ، بالرغم مما أضافه الطنحاشي إلى أحدهما من مقالات لا دخل له بها ، كما حدث في كتاب « حياة قلم » ، الذي لم يكن بحاجة إلى الفصول الثلاثة الأخيرة عن الدين والفلسفة والشعر العربي والأدب والفن ورحلة فلسطين .

■ أنا .. أولا وأخيرا

يصور العقاد في كتاب « أنا » - وهو عنوان مطابق لنزته الفردية الأنوية - أطوار حياته المختلفة ، مع مناقشة ما علق بهذه الحياة من بشر وعادات وأسئلة وخصال شخصية ونوادير ، حتى سن السبعين .

ومع أنه سجل في بطاقته الشخصية أنه مولود في أول يوليو ١٨٨٩ ، فيبدو أن هذا التاريخ متأخر عن تاريخ ميلاده الحقيقي ثلاثة أيام ، وأن أباه سجله متأخرا على هذا النحو كمادة أبناء عصره ، أو تيمنا بمستهل شهر جديد . فالتاريخ الذي يثبت العقاد هنا هو ٢٨ يونيو ١٨٨٩ ، وهو الصديق على أي حال .

وكان أبوه موظفا صغيرا في أسوان ، حيث ولد . وكانت أمه - التي يتحدث عنها بإعجاب وحب - كردية الأصل ، موفورة التقى ، تكرو الأوراق والشهرة ، علمت الانطواء ، وورث عنها كثيرا من خصاله ، ما عدا القصد في النفقة وتدبير المال على حد تعبيره . وقد رحل عنها أبوه ، وهي في عفتوان شبابها ، فأكملت مهمته مع تربية الأولاد ، وعاشت حتى عام ١٩٥٥ ، دون أن ينقطع العقاد عن زيارتها ، كل عام تقريبا ، بعد أن شد رحاله إلى العاصمة في عام ١٩٠٤ وهو في الخامسة عشرة . وكان تعلقه بهذه الأم القوية الشخصية من أسباب عزوفه عن الزواج في الغالب ، فقد قال لها ذات مرة : « لو وجدت لي زوجة مثلك تزوجت الساعة »^(١)

ومع أن أباه لا يمثل هذه المكانة في الكتاب ، ولا هو أثر فيه كما أثرت أمه ، فقد وفر له أسباب التعليم والقراءة منذ صغره ، وألحقه بالمدرسة الابتدائية حتى نال إجازتها في عام ١٩٠٣ ، وهي سن عادية في ذلك العصر على أي حال . ولكن العقاد لا يذكر سر تأخره في إنهاء تلك المرحلة . ومع ذلك كان لبعض مدرسيه أثر كبير فيه ، ولا سيما مدرس

النديم إلا لسبب من جملة أسباب ترجع إلى هذا المزاج (الجدى) ، فإن وقار محمد عبده هو القدرة التي أرتضيها حين أنظر إلى النديم ليطفر من بالثناء ، ولا يظفر من بالافتداء» (٢)

وقال العقاد عن حرفة الأدب التي أدركته مبكراً :

« منذ بلغت سن الطفولة ، وفهمت شيئاً يسمى المستقبل ، لم أعرف لي أملاً في الحياة غير صناعة القلم . ولم تكن أمامي صورة لصناعة القلم في أول الأمر غير صناعة الصحافة » (٣)

وأعتقد أن كلمة « الطفولة » هنا زلة قلم ، فهو يذكر في كتابه « أنا » أنه أراد أن يصبح جندياً مرة ، وهالما زواها مرة أخرى ، فكيف أراد أن يصبح كاتباً منذ بلوغ سن الطفولة ، والطفولة هي ما نبدأ به ؟ الأصح إذن أنه فكر في ذلك منذ بلوغ سن الصبا .

يبدو أن الأمل شيء والواقع شيء آخر على أي حال . فقد خاب أمل العقاد في الاشتغال بالكتابة والصحافة فور مجيئه إلى القاهرة . ويبدو أيضاً أن رغبته في الحياة بالعاصمة أو قريباً منها هي التي دفعته إلى قبول أول عمل يعرض عليه . فقد عمل بالقسم المالي بمديرية الشرقية ، وكان عليه أن يعيش بمحاصنتها ، مدينة الزقازيق . ومن هذه المدينة الصغيرة القريبة من القاهرة ، ومن راتبه الشهري البالغ خمسة جنيهات ، راح يتردد على القاهرة مرة كل أسبوع أو أسبوعين لمشاهدة مسرحيات الشيخ سلامة حجازي ، والبحث عن الكتب الأدبية القديمة بحى الأزهر . ولم يطل به المهد في تلك الوظيفة الصغيرة ، فسرعان ما استقال ، وقرر إصدار صحيفة في القاهرة ، واختار لها اسم « رجع الصدى » ، ولكنه سرعان ما عدل عن هذا المشروع عندما تبين له أن تمويل الصحف وقتها كان يقوم على الاشتراكات إن لم يتم على الإهانات ، وأن تحصيل الاشتراكات عملية أقرب إلى الاستجداء .

وفي عام ١٩٠٨ قرأ إعلاناً بإحدى الصحف عن وظيفة محرر لصحيفة يصدرها محمد فريد وجدي باسم « الدستور » . وكانت تلك القطرة أول الغيث ، فراسل وجدي ، ثم قابله ، ولما بالوظيفة ، وعمل معه منذ العدد الأول للجرية . ومع أن الصحيفة وصاحبها كانا من رعايا الحزب الوطني ومحبي زعيمه مصطفى كامل فإنها لم يلزما العقاد بحزب أو زعيم ، فقد كان هو نفسه غير معجب بمصطفى كامل وسياسته العثمانية ، ولكنه أحب بوجدى وموضوعيته ، واستمر معه في تحرير الصحيفة بدافع هذا الإعجاب . ولم يكن بالجرية سواهما ، فضلاً عن المتطوعين - من الخارج - بالكتابة والترجمة .

■ متاعب وانطواء :

في هذه الجريدة استقر العقاد بعيداً عن الوظائف الحكومية بعد استقائه ، وخبر مهنة الصحافة من الداخل ، وتعرض للصعود والغيوط المفاجئين في أية صحيفة وقتها ، بل رأى محررها فريد وجدي وهو يبيع كتبه « بثمان بشارع ثمن وزها من الورق لئلا يردى مرتبات الموظفين والعمال » - على حد تعبيره (٤) . وكانت الصحف وقتها

تصدر بعد الظهر ، لا في الصباح ، ولا تصل إلى أبعد من القاهرة والإسكندرية ، ولا توزع إحداها أكثر من ٥٠٠٠ نسخة ، ولا تجد إقبالاً من المعلنين ، ولا تعمل إلا على البيع والاشتراكات والمصروفات السرية - « الإهانات السرية » كما يسميها - من الجهات الحكومية وغيرها ، وهو ما يسميه خبراء الإعلام الإنجليز باسم « الرشوة » . ومع هذا كله استطاع العقاد أن يحقق بعض أمانه ، فلما هو ذا دخل الصحافة من باب الأدب ، ولما هو ذا يصبح قريباً من مصادر الأفكار والشخصيات التي أعجب بها أو سمع عنها في بلدته . فقد عرف أحمد لطفي السيد ، ونشر أول مقال له بجريدته « الجريدة » في عام ١٩٠٧ ، وعرف سعد زغلول وأجرى معه « أول حديث لصحفي مصري مع أحد الوزراء المصريين » - على حد تعبيره - في عام ١٩٠٨ (٥)

ومع أن الصحافة أتاحت له في تلك الحقبة أن يقترب من الصفوة ، فإنها لم تخله من فقره ، ولا عصمته من الحاجة إلى المال في المدينة الكبيرة . ومع أن راتبه الحكومي زاد جنبها واحداً هنا ، فقد اضطر إلى تعلم مهنة التلغراف في أثناء عمله الصحفي ، واعتمد على سائقه وقدميه في التنقل ، وسكن غرفة علوية بسطح أحد البيوت بحى حدائق القبة ، أي في ضواحي القاهرة ، وأعطى دروساً خصوصية لتاجر أقمشة حتى يكفيه الكساء ، واشترى حلوتين قديمتين وكتبا إنجليزية أرخص مما تباع به في لندن لأنها طبعت في ألمانيا . وبدأ بقلد الكتاب الإنجليز في التوقيع على مقالاته بالأحرف الأولى (ع . م . العقاد) ، فراح الناس يتندرون عليه ويقولون عنه « هم العقاد » . وكان يقضي اليوم في غرفته أحياناً على وجبة واحدة من الخبز والجبن أو الخبز والفول ، ويقرأ في الليل على شمعته أو مصباح ذى فتيل ، ولا يسلم من الشائعات كأي أعزب يعيش بين أسر متزوجة . فهذه فتاة تحطبه لنفسها دون علم منه ، وترسل له صاحبته لتعلمه بالنبا ، فيردها بأنه لا يستطيع أن يعول سوى نفسه . وتلك أخرى على غير دينه ، ترشحها الشائعات زوجة له فلا يملك إلا التكذيب والمزيد من الانطواء . وفي الوقت الذي يزحف فيه جر الحرب العالمية الأولى على الحياة والصحافة ، ويهدد الرقابة والبطالة معاشه ، لا يملك إلا أن يبيع كتبه ليحيش على ثمنها ، حتى نفدت جعبته تماماً ، فاقترض أجرة السفر إلى أسوان ، وعاد إلى مسقط رأسه .

في أسوان شعر بوطأة الحاجة ، وضرورة المال ، والبأس من معنى الحياة وغايتها معا . وعكف على قراءة الفلسفة المادية ومذهب النشوء والارتقاء ، ففاده هذا إلى تأليف أول كتاب في حياته ، وهو « خلاصة اليومية » ، وكأنه أراد أن يختم حياته بهذه الخلاصة التي استخلصها من دفاتر السنوات الثلاث التي قضها في القاهرة . وبعث بالمخطوطة إلى صديق له بالعاصمة ، غير مؤمل في نشرها ولا في الحياة سواء بسواء . ولكن الصديق طبع الكتاب فنفدت نسخة الألفان في أقل من ستة أشهر ، فزاد حجب العقاد من كتاب ولده فكرة اليأس من الحياة كما يقول ، وانتعش في نفسه الأمل ، فعاد إلى القاهرة في صيف ذلك العام ، ١٩١٢ ، ليهب الكفاح مرة أخرى . وتوسط له عبد الرحمن البرقوقي ، محرر مجلة « البيان » وصاحبها ، لدى محمد المويلحي ،

والضرب ^(٦) ، وإنه لو عاد طالبا لثمن أن يعطى الرياضة البدنية حقها كما أعطى الفن والأدب حقه . وهو عن اعتداده أيضا بالإيمان بالله والقضاء والقدر . ولخص فلسفته في العمل بأن « قيمة العمل فيه ، وقيمة العمل في بواعثه لا في غاياته . وأساس العمل كله النظام » ^(٧) . وأضاف : « غناك في نفسك ، وقيمتك في عملك ، سواعثك أخرى بالعناية من غاياتك . ولا تنتظر من الناس كثيرا » ^(٨) .

وما أكثر أقوال العقاد ومأثوراته هنا ، كأنه يستخلصها من حياته استخلاصا ، فهو يقول على سبيل المثال :

— إما أن تكون الحياة جدية بأن نحيها ، وإما أن يكون الموت جدرا بأن نموت ، ولا خيار بعد هذا الخيار ^(٩) .

— يسألوك من الحب ، قل هو اندفاع جسد إلى جسد ، واندفاع روح إلى روح . ومحجوب الحب لا أقرب ولا أعم ولا أقوى من محجوب العمر والزواج ^(١٠) .

أبدى كراهيته للصف ، ونصح الشيخ للشباب ، وتفسير العادات ، والاحتفال بعيد ميلاده ، والبدخ ، والتواضع الكاذب ، والظلام . ولكنه أبدى حبه للشهرة والخلود شريطة ألا يطلبها بشئ يبغى من كرامته . واعترف بقول فيكتور هيجو إن الحمسين هي شيخوخة الشباب وشباب الشيخوخة ولكنه أضاف أنها نهاية الكسب والتحصيل من الحياة أوهى سن التصفية والحساب الختامى . أما سن الستين فقد زادت قدرته على البحث والدراسة ، وأنقصت قدرته على الكتابة والقراءة ، مثلما زادت حماسه لما يعتقده من الآراء ، وأنقصت حدته في المخاصمة على هذه الآراء ، لقلة المبالاة — كما يقول — بالإقناع . ومع ذلك لم تنقص رغبته في طبقات الحياة ، ورفعت عنده مقياس الجمال ، وأما السبعون فقد حجبت عنه التمنى الذى لازمه في أدوار حياته السابقة ، وهى سن الرضى بما قسم وما هو كائن .

■ حياة قلم

وإذا كان هذا الكتاب قد حفل بالحكمة ، أو استخلاص الحكمة من أدوار الحياة المختلفة ، فقد حفل الكتاب الآخر « حياة قلم » باستخلاص الحكمة من مهنة القلم والبحث عن المتاعب ، أو السلطة الرابعة كما سماها الفرنسيون ، وهى الصحافة . فهو يعرف العقيدة السياسية لحزب الوفد بأنها والمحافظة على القومية المصرية بقوة الأمة المصرية ^(١١) . ويعتز بالجملة التى نطق بها فى البرلمان فى عام ١٩٣٠ فكانت سببا فى سجنه ، وهى : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد يخون الدستور ولا يصونه » ^(١٢) ، مثلما يعتز بقول سعد زغلول عنه إنه « أدهب لعل ، له قلم جبار ، ورجولة كاملة ، ووطنية صافية ، واطلاع واسع ، وله أسلوب أمهر ليريد » ^(١٣) . ويقول إنه يؤمن بالحرية والديمقراطية ، كما يؤمن باشتراكية تعاونية تقوم على تحسين « معيشة العامل والفلاح ، وتحديد الثروة على أنواعها ، وتقريب المسافة بين طبقات الأمة . . . على أساس التوفيق بين تفهيد الاحتكاك والاستغلال ، وإطلاق النشاط الحر والكفاية الضرورية فى ميادين العمل كافة » ^(١٤) .

الذى كان مديرا بديوان الأوقاف ، فأخذه الأخير بقلم السكرتارية . وضمنت له هذه الوظيفة الصغيرة الحياة حتى قبل الحرب ، ولم تمنعه من مكاتبة الصحف من وقت إلى آخر ، وفضح ما يجرى فى الديوان الذى تحول إلى وزارة . وصحى الإنجليز إلى التعاون معه فى صرايحهم مع الخديوى ، وفكروا فى توليته تحرير جريدة « المؤيد » ، ولكن صفر سنه حال دون ذلك . ولما تولى صاحب « المؤيد » الشيخ على يوسف ، أغراه خلفه حافظ حوض بالعمل فى الجريدة ، فتولى تحرير صفحاتها الأدبية ، وطلق العمل الحكومى .

ولكنه لم يستمر طويلا فى « المؤيد » ، فتركها إثر حادث رشوة وقع ضحيته أحد محرريها ، ومنه هو شخصيا . فلما لم يرفع حافظ حوض الشبهة عنه استقال وعاد إلى التأليف . ثم اشتملت الحرب العالمية الأولى ، فعاد إلى أسوان ليعمل ناظرا للمدرسة أهلية بعد نفي ناظرها إلى مالطه بسبب عدائه للإنجليز . ولكن النظارة لم تطل ، لأنه كتب مقالا — فى ظل الأحكام العرفية — بعنوان « نأدى العجول » ، اشتمت منه السلطات الإنجليزية العداء لها ، فهرب العقاد إلى القاهرة ، وصفى المسألة عند المستولين ، وعمل أربعة أيام رقبيا على الصحف ، ثم غضب عليه الرقيب الإنجليزي العام ، فانتقل إلى التدريس . وفى هذه المهنة المرفقة عرف صديقه إبراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى . ولكنه لم يكن والمازنى يكتان طويلا فى أية مدرسة . وعند نهاية الحرب فى عام ١٩١٨ دعاه عبد القادر حمزة إلى العمل بصحيفة « الأمان » التى أصدرها فى الإسكندرية .

هكذا كان حظ العقاد سيئا فى جميع الوظائف التى تولاها . فقد حمل بالمديرية من قنا والشرقية والفيوم إلى القاهرة ، وعمل بالتدريس فى أسوان والقاهرة ، ولكنه تصور أن هذا التقلب أفاده كثيرا من العلم بحقائق بلده ومواطن الإصلاح فيه على حد قوله . بل إن مناصرته لحزب الوفد انتهت بالخلاف مع زعيمه مصطفى النحاس عام ١٩٣٥ ، ومناصرته بعدها للهيئة السعدية المناوئة للوفد . وعند هذا الحد تقريبا توقف العقاد فى كتابه المذكورين عن ذكر بقية تفصيلات حياته . ولكنه لم يتوقف عن سرد ذكرياته وتعليقاته على حياته وعصره . فى كتابه « أنا » ذكر أن الكوفية التى لازمته ، مثلما لازمت العصا أو « البيريه » توفيق الحكيم ، كانت من أثر نزلة برد أصابت حنجرتة عندما سجن فى عام ١٩٣٠ . ونفى ما كان يقال عنه من أنه متكبر ، متعجب ، لا يضحك ولا يرحم ، يعتزل الناس ، وينطوى على نفسه بين الكتب لا بين الحياة . وقال إنه لا يعرف التوسط فى صداقة أو عداوة ، ويجب الأطفال ، ويكفى فى متواضع البكاء حتى من التمثيل المتفنن وإنه إذا عومل بالتسامح لا يبدأ بالعُدوان ، وإنه يملك حساسة سادة لا تخطئ ، وإنه وفى لأصدقائه أحياء أو أمواتا ويحدث عن تفضيله قراءة كتب فلسفة الدين والتاريخ الطبيعى والشرابم والشعر على أى كتب أخرى . وأبدى اعتداده بالنوقت وقيمته ، والانضباط والنظام فى العمل . وقال إنه كان شبيها فى شبابه ، بل قبل أن يصل إلى سن السابعة ، وإن المقياس الوحيد الذى يقيس به جهده فى حياته هو الهم إلى المعرفة ، وأن قاعدته هى « التوسط بين الإفراط

يقول العقاد عن العصر الذي نشأ فيه :

« كان عصراً مزيجاً مضطرباً بين عصرين ، ذهب أحدهما ولم يخلفه العصر القادم عن رأى واضح . . . كان عصرنا برج بابل . . . وأشد منه احتلاطاً بلبال آخر في ميدان الفكر والثقافة ، يضطرب فيه القول بين تكفير من يحب الثقافة الحديثة وبين اتهام من يزدريها بأجهل لمصيق والنهيمة العجمية » (١٥)

ولكن هذا العصر ذاته ، بكل صفاته هذه ، بث في جيله الحركة في كل اتجاه ، وجعله - وهو محدود التعليم المنظم - يجيد الإنجليزية ، فضلاً عن العربية ، لا لأن الإنجليزية كانت لغة كل العلوم المهمة في تعليمه ، وإنما لأنه جعلها نافذة على تراث الإنسانية .

وفي حديثه عن أبناء جيله ، مثل طه حسين والمازني وشكري ، يعبر عن الوفاء لهم ، واحترام جهودهم ، حتى وهو ينقدهم . وكذلك الحال مع ذكرياته عن أبناء الجيل الأسبق ، مثل عبد الله نديم وسعد زغلول وإبراهيم الهدباوي .

وقد أضاف الطناحي إلى هذا الكتاب كتاباً صغيراً سبق أن أصدره العقاد في عام ١٩٤٥ بعنوان « في بيتي » ، وكأنما يجعله فصلاً في حياة قلم مؤلفه ، وهو فصل غير بعيد ولا منفصل عن موضوع الكتاب على أي حال ، وفيه تحدث العقاد عن بيته ومكتبته ، ولكن أخطر ما فيه حديثه عن الشعر والقصة ، وتفضيله محمول بيت من الشعر على محمول ٥٠ صفحة من القصة . وقد أثار سحق كتاب القصة آنذاك ، ورد عليه نحيب محفوظ بمقال نشرته مجلة « الرسالة » دفاها عن القصة والرواية .

ما الذي تدلنا عليه سيرة كهذه ، أو أطراف سيرة إذا شئنا الدقة ؟ لعل أول ما يتبادر إلى الذهن عنها هو أن صاحبها رجل عصامي ، فردى التكوين ، استقلالي النشأة ، قوى العزيمة ، مدرك لما خلق له ، مفلطور على الفضول والرغبة - التي سماها النهم - في المعرفة .

وقد وضع هو نفسه يديه على كثير من خصاله الشخصية والفكرية ، ولكن نلأ أهم ثلاث خصال تلخص شخصه وفكره تتمثل في أقواله الثلاثة التالية :

- أراد الله - وله الحمد - أن يخلقني على الرغم مني متحدياً متحدياً

خصوصياً لكل تقليد من التقاليد السخيفة التي كانت ولا تزال شائعة في البلاد المصرية والبلاد الشرقية على العموم (١٦)

- ادعوا إلى الإنسانية في الأدب ، وأنظر إلى العالمية في المستقبل ، وأحب مصر والشرق ، ولكن لا أحب ضيق الأفق في عصبية وطنية أو شرقية (١٧)

- أما الإيمان بالله - بعد تفكير طويل - فخلاصته أن تفسر الحقيقة بمشينة الخالق العالم المرید أوضح من كل تفسير يقول به المديون . وما من مذهب اطلعت عليه من مذاهب الماديين إلا وهو يوقع العقل في تناقض لا ينتهي إلى توفيق ، أو يلجئه إلى زعم لا يقوم عليه دليل . وقد يهون معه تصديق أسخف الخرافات والأساطير ، فضلاً عن تصديق العقائد الدينية وتصديق الرسل والدعاة (١٨)

هذه الخصال الثلاث ، التحدي والاستنارة والإيمان بالله ، تلخص إنتاج العقاد في مجموعته ، إن لم تلخص نفسيته وشخصيته . ومع ذلك يلحظ قارئ سيرته الذاتية المبعثرة هذه أن صاحبها مبال إلى المحافظة بشكل عام . ولا ينفي ذلك أنه قاوم المحافظين في الشعر والفكر في شبابه ، ولا أنه خرج عن إطار المحافظة في دراساته الأدبية عن ابن الرومي وأبن نواس . فقد كانت تلك المقاومة وذاك الخروج تعبيراً عن خصلة التحدي فيما يبدو ، تحدي التقليد في الشعر ، وتحدي الجمود في الدراسة الأدبية . كما يلحظ قارئ هذه السيرة المبعثرة أن صاحبها لم يعش طفولته كما يجب ، فصاحبته هذه الطفولة طويلاً بعد ذلك ، ووجهت روحه الطفولية الحبيسة علاقاته بالناس وردود أفعاله ، وأسهمت في ميله إلى الانطواء والعزلة ، ولكنها حفظت له فضول الطفل ودهشته .

ومى لا شك فيه أن هذه السيرة الذاتية المبعثرة جذيرة بأن تكون نواة لسيرة شاملة متكاملة عن العقاد ؛ ففيها دلائل كثيرة على أن صاحبها عاش ثلثي حياته - على الأقل - في صراع دائم مع عصره وظروفه ، ولم تكن حياته عادية فارغة بأى معنى من المعاني . ومع ذلك فتأليف مثل هذه السيرة مغامرة كبيرة ، يحف بها كثير من المشاق ، ولا سيما في مجال جمع المادة .



الهوامش :

- ١٠ - المصدر نفسه ، ص ٢١٠ - ٢١١ .
- ١١ - حياة قلم ، ص ١٣ .
- ١٢ - المصدر نفسه ، ص ١٠ .
- ١٣ - المصدر نفسه ، ص ٩ .
- ١٤ - المصدر نفسه ، ص ٢٢ .
- ١٥ - المصدر نفسه ، ص ٤٣ - ٤٥ .
- ١٦ - أنا ، ص ٣١ .
- ١٧ - المصدر نفسه ، ص ٥٥ .
- ١٨ - المصدر نفسه ، ص ١٩٥ .

- ١ - عباس محمود العقاد : أنا . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٥٢ .
- ٢ - عباس محمود العقاد : حياة قلم . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٦٤ ، ص ٤٣ .
- ٣ - المصدر نفسه ، ص ٣١ .
- ٤ - المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
- ٥ - المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .
- ٦ - أنا ، مصدر سابق ، ص ١٦٠ .
- ٧ - المصدر نفسه ، ص ٢١٥ .
- ٨ - المصدر نفسه ، ص ٢١٧ .
- ٩ - المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .

وجه المرأة

قضية الشعر عند العقاد

محمد فتوح احمد

مهاد أولى

في الجزء الأول من كتاب الديوان الصادر في أبريل سنة ١٩٢١ ، وفي عبارة موجزة دقيقة ، يحدد العقاد ملامح امتياز الشاعر على من سواه : « . . بقوة الشعور وثيقظته وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على (لاحظ استخدام حرف التعلية) سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستماعه ، لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نوراً ، فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده »^(١) .

والتي لا نشاط المبدع لهاها إلا لأنها تجلو أمام بصائرنا لباب « ما في الدنيا وما في نفس الإنسان » ، معاً فتجتمع لنا من ذلك « غبطة المعرفة من طرفيها ، ويتسع أمامنا أفق الفهم وأفق الشعور . . »^(٢) ، وهكذا لا ينحصر هم الشعراء في مثل التجربة والإحساس بها ، وإنما ينضاف إلى ذلك جهدهم في خلق وشيجة من « التعاطف » الوجداني الحى بينهم وبين جمهرة المتلقين ، « حتى يودع أحسهم وأطبعهم (يقصد الشاعر) في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه . . »^(٣) .

(١)

وقد تبدو المرأة مستقبلة أهم منها — فيما يرى العقاد — حاكسة ، فكثيراً ما نقرأ في نقده للشعر كلاماً مستفيضاً عن « الشخصية » وتجليها عبر القصيدة ، وكثيراً — أيضاً — ما نقرأ له عن « الطبع » ، وعن « الصدق » وعن « الأصالة » ، ومفتاح ذلك جميعه كامن في مدى صفاء « المرأة » ونقاء مادتها حتى تستطيع الاستجابة لما يقع على صفحاتها الصفيقة من مفردات الحياة ، وحتى تكون هذه الاستجابة مقرونة « بالجهر » لا « بالعرض » ، وبالْحَقِيقَةُ لا بالقشور

وسواء كان العقاد في تشبيه الشعر — أو الشاعر — بالمرأة منكناً على ما اتكأ عليه سيسيل دى لويس حين اعتبر الصور الشعرية « سلسلة من المرايا المتعاكسة »^(٤) تنكسر عليها التجربة الشعرية وهي تتطور في أوجه مختلفة ، أو كان يمول على ما حول عليه الرومانتيكيون من اعتبار الإبداع الشعري كصفحة المرأة تستقبل معطيات الكون لتعكسها أقوى وأعمق حياة مما كانت عليه في صورتها البكر ، فإن التحليل الوظيفي لعمل هذه المرأة في حالتها مستقبلية وهاكسة يمكن أن يعتبر مدخلاً مناسباً لطرح قضية الشعر عند العقاد ، لأنه إذا كان الكلاسيكيون قد ركزوا على صلة العمل الشعري بالطبيعة من حيث هو محاكاة لها ، وإذا كان الرمزيون ومن دار مدارهم من دهاة « المودرنيزم » قد اهتموا بعلاقة العمل بمتلقيه فقرأوا أن وظيفة الشعر هي « الإيجاء » أو « إهداء » المتلقى بحالة شبيهة بتلك التي تصورها القصيدة^(٥) ، فإننا نلاحظ في مقولة « الشعر — المرأة » ثغراً مزدوجاً في توظيف القصيدة : فالقصيدة — من ناحية — « تعبير » عن العالم الداخلي للمبدع ، بكل ما يروج به هذا العالم من عواطف ومشاعر وانفعالات ، « لأن الشعر تعبير ، والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع ، وليس بلدى سليقة إنسانية . . »^(٦) . وهي — من ناحية أخرى — مشاركة وجدانية من المتلقى في تلك العواطف والمشاعر التي حاول المبدع التعبير عنها ،

الخارجي في عمومها ، ثم باعتبارها متضمنة لفردات الطبيعة الخضراء في خصوصها ، وهو في هذا يسبح في نفس التيار الذي كان يسبح فيه الرومانتيكيون حين يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ، ويكتثرون من تشخيصها ، وكثيراً ما عاب على شوقي أن طبيعياته ، ولا سيما الربيعيات منها ، تلف عند هوائش الحياة ، ولا تبلغ منها إلى غاية أقصى من المتعة الحسية ، أما الشعور الحق بالربيع « الحيوى » وبالثورة النامية في الشعور ، والثروة الزاخرة في عالم النبات والأحياء ، فلا نجد لها إلا في مثل قول ابن الرومي :

نَجِدُ السَّوْحَى بِهِ كَيْفَ يَنْفَسُهَا
وَالطَّيْرُ فِيهِ قَبْلَهُ الْكُومُ
بَطْلَانُ نَفْسِي يُنْفِطِحُ
وَحَمَامَةُ نَفْسِي يُخَفِّضُ

« فلم نبق في الدنيا - كما يقول العقاد - حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى زخرف أو تكلف ، ولم يتصور قائل هذين البيتين ربيعاً الجميل راحة جسمية ولا متعة حسية ولا وشياً وزينة ، ولكنه تصوره ذخيرة حيوية نائمة ، ومرحاً متفجراً من الأحياق يضيق به نطاق كل حياة . . وابن الرومي ومن حل شاكلته لم يلتفتوا إلى نطاق الظباء وخصام الحمايم إلا لأنهم أحسوا مرح الحياة النامية في أنفسهم وفيها حو لهم من الطير والحيوان ، وأحسوا أن الظباء لا تنتطح ، وأن الحمايم لا تختصم ، إلا لما سلوها من القوة والفرح والنشوة ، وأحسوا نفس الربيع ينبثق من الأحياق ، ويطنى على الآفاق ويجمع بين مظاهر الحياة ويواطئها جمع الصحاب والرفاق . . » (١٢) . ومن الجلى الغنى عن البيان أن إحياء مفردات الطبيعة على هذا النحو ، ثم التراسل معها بحيث يتشابها من القوة والفرح والنشوة ما يتنبأ الشاعر ، ويحيث يجمع الطرفان : الشاعر وعالمه ، اجتراح الصحاب والرفاق على سواء ، كل هذا وأمثاله يدور في عبق أنفاس الرومانتيكيون ويختلط بها ، وهو يذكرنا ، بطريقة مباشرة ، بتعليق جورج ديكر George Dekker على مطولة كوليردج المسماة : « الكآبة والبهجة » : Dejection and Joy ، حين لخص أن الصور الشعرية في هذه المطولة كالعاصفة والسحاب والنجوم ، قد امتزجت بالخيال الخالق لدى الشاعر لتتجل في شكل جديد ، ولكنه أثر . وصحيح أن مفردات الطبيعة المذكورة لم تتغير عن ذى قبل ، ولكن الذي تغير هو إحساس الشاعر بها ، واختلاط روحه وإياها ، إلى حد جعل من أقاتهم تلك الطبيعة بغيراً بين الشاعر ومن يجب . (١٣)

ولكن مفهوم « الطبيعة » ، على هذا النحو لا يشكل سوى وجه واحد من وجوهها عند العقاد ، بل لعل هذا الوجه ليس أهم الوجوه وأكثرها استفراغاً للاستلاح الطبيعة في فكرته عن الشعر ، لأنه كثيراً ما يجدنا عن الطبيعة باعتبارها مرادفة للطبع ، ثم يحسبها دالة على الشخصية الفنية للمبدع ، وميزة لها عن شخصيات الآخرين . وفي تلك الحالة نراه يقرها بوصف « الفنية » تخصيصاً لصاحبها عن عموم الطوائف ، ومرة أخرى نلمح في طوابع الحديث ما يجعل الوشيجة مستمرة بين الطبيعة الفنية والطبيعة الخارجية ،

والطلاء ، فالشاعر الحق « من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . . والمحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أصح من الحواس فذلك شعر الفشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأقدية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهريّة . . » (١٤) .

ولفت النظر في هذا المقام أمران : أولهما : الارتداد بالشعر إلى مصدر أصح من الحواس ، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية Correspondances ، والآخر : الاقتران الشرطي بين الشعر ، من ناحية ، والطبع والحقيقة من ناحية أخرى . وإذا كنا سنعود - في هذا البحث - إلى موقف العقاد من المذاهب الأدبية ، فإن إشارته إلى « الطبع والحقيقة » هي التي تقتضى معالجة متأنية ، وناعجة : لأنها من أوليات الأسس التي أقام بها العقاد فكرته عن الشعر .

وقد لا يكون من قبيل المصادرة أن نضع لهم العقاد « لطبع » في مقابل فهم الأقدمين له ، وبالمثل قد لا يكون من باب التبسيط الشديد للأمور أن نوجز هذا التقابل في أن الأقدمين نظروا إلى « الطبع » باعتباره مجلياً كلياً ، على حين يعالجه العقاد باعتباره مجلياً « شخصانياً » أولاً ، وإنسانياً ثانياً ، أو لنقل باعتباره « شخصياً » في مصدره ، إنسانياً في حقيقته ، أي « من ناحية أنه يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقاليد الصناعة المشوهة ، ثم من ناحية أنه ثمرة لقاء القرائح الإنسانية عامة ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة . . » (١٥) . وتستطيع أن توازن على الفور ، موازنة مشروعة ، بين هذا الفهم للطبع ، وبين مفهوم كمفهوم ابن تقيّة حين يرى المطبوع من الشعراء « من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر البيت عجزه ، وفي فائحته قافيته » (١٦) ، فبشعر - للتو - بمدى المفارقة بين ناقد يتحدث عن « الطبع » من حيث هو ملمح في الشخصية ، وناقد يتحدث عنه من حيث هو ملمح فيما تبده الشخصية . وأما كان حجم الخلاف والاتفاق حول صواب هذه النظرة أو تلك فإن « العقاد » لا يطرح هذا التلازم بين « الطبع » و « الشخصية » حتى يحلله ، أولاً ، ثم يفسره ، ثانياً ، فاما « التعليل » - في نظره - فلأن الشعر تعبير ، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية . . فإذا كان لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالمعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى (١٧) . وأما التفسير فبان « الشخصية » هي مصدر « الطبع » ومنبه الذي لا يتعد له معين ، وهيئات أن يتميز الطبع أو تتأخر له خصوصية الشعر مالم يكن وثيق الصلة بشخصية صاحبه ، « لأن الشخصية هي التي تعطيك الطبيعة كما تحسها هي ، لا كما تنقلها بالسباع والمجاورة من أفواه الآخرين . . » (١٨) .

وقد يلتفت النظر في حديث العقاد هذا عن الشخصية الشاعرة التي « تعطيك الطبيعة كما تحسها » استخدامه لمصطلح « الطبيعة » حين كان الحديث عن التلازم بين الشخصية والطبع في نظرية الشعر . وحقيقة الأمر أن « العقاد » لمج - كما كان يلجج كل من أشربوا ينظف من الرومانتيكية - بالطبيعة باعتبارها مرادفاً للواقع

هل صورة تناسبه فهو نال وصانع ... » وما الفرق بين شاعر
« يعبر عن الدنيا » كما يحسها هو « وناظم ينقلها » كما أحسها غيره
إلا كالفرق بين ما يسميه العقاد « بالدوق النادر » وما يدعوه
« بالدوق الشائع » ، فهذا الأخير ذو وظيفة سلبية غير فاعلة ، لأنه
« يتحمل الجبال ويستحسنه حين يراه معروضاً عليه ، وأما النادر فهو
الدوق الذي يبدع الجبال ويضيف على الأشياء ، ولا يكون قصاره
أن يمتلأ حيث يلقاه أو يسأل إليه . . . وصاحب الدوق الخالق
الحسي هو الذي ينقل إليك إحساسه بالشئ القديم الموجود بين
جميع الناس فلذا بك كأنما تحسّه لأول مرة ، لما أودعه فيه من
شعور ، وما أضفاه عليه من طرافة ، فإذا وصف البحر أو السماء أو
الصحراء أو الروضة فكأنما هو يجعلها بحر وسياه وصحراء
وروضته لفرط ما مزج بينها وبين مزاجه وشعوره . . . » (٢١)
تري هل تجد كبير فرق بين هذا « الدوق الخالق » وما كان يدعوه
الشاعر الرومانتيكي المصنوف وإيم بليك W. Blake « بالرؤية
المقدسة » ، التي لا يستخلصها الشاعر من الطبيعة بقدر ما تنشق من
ذات نفسه ، وحيث يمكنه بها « أن يرى العالم في ذرة الرمل ، وأن
يرى الله في الزهرة البرية . . . » (٢٢) .

(٢)

قد يمكن النظر إلى قضية الشعر لدى العقاد باعتبارها منظومات
تندرج في كل منظومة منها مجموعة من العناصر المتطابقة ، أو
المتداخلة ، أو حتى المتطابقة . وكما تقاربت أغانيم الشخصية والطبع
والخصوصية والامتياز ، يمكن أن يقال نفس الشيء عن منظومة
أخرى لصيقة بالأولى ، ومتصلة بها ، وإن بدت للنظرة الوهلة
مستقلة عنها ، وفي داخل هذه المنظومة الأخيرة تجد مفردات
« الصديق » و « الأصالة » و « الحقيقة » ، وجميعها تتعلق بأندادها
من المنظومة الأولى تعلقاً حياً ، فلا طبع بلا صديق ، ولا شخصية
بدون أصالة ، ولا امتياز بدون تعبير عن « الحقيقة » ، بل إن تلك
الأخيرة تكاد تكون نسخ الحياة في كل شرايين نظرية الشعر لدى
العقاد منذ بواكيره الأولى . فعن « الحقيقة » كان يتكلم في بداية
العشرينيات حين حاج « شوقي » بأن الشاعر « من شعر بجواهر
الأشياء لا من يملأها ويحصى أشكالها وألوانها » ، وحولها كان يدور
حين رأى أن مزية الشاعر ليست في تشبيه الشئ محسوساً « وإنما
مزيتة أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به . . . » (٢٣)
وياسمها كان يتتبع المقلدين ، ولولهم بالأعراض دون الجواهر ،
ولأن بلاغتهم المزورة لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعاني النفسية ،
بل بمشابهات الحس العارضة (٢٤) ، وحين نادى في قياس الشعر
بإرجاعه إلى مصدره ، فإن رجوع إلى الحواس كان شعر « الطلاء » ،
وإن رجوع إلى الوجدان كان شعر « الطبع القوي » ، لم ينس أن يحفظ
على ذلك الأخير ما به تتأكد الصلة بين الطبع والحقيقة ، فوصف
مثل ذلك الشعر بأنه « شعر الطبع القوي والحقيقة
الجوهرية . . . » ، وليس غير هذا الاقتران الدقيق العجيب ما يبرز
الوشائج الحميمة بين الأمرين .

وهالائلة الحقيقة تفضي - فيما يرى العقاد - إلى الإحالة وفساد
المعنى وكذب التعبير ، أما مطابقتها فهي الصديق بعينه . ولكن :

لأن الطبيعة الفنية « هي الطبيعة التي بها يفظة هيئة للإحساس
بجوانب الحياة المختلفة (لاحظ فكرة اتصال الطبعين نظرياً) . .
ثم هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أي
كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن
الألفة أو الشذو ، ولحام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه
شياً واحداً لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وأن
يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو
موضوع حياته ، فدويانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيها ذكر
الأمكان والأزمان ، ولا يخفي فيها ذكر عابجة ولا حاجسة مما تتألف
منه حياة الإنسان . . . » (٢٥) . ومن ثم كان ابن الرومي - طبعاً
لهذا المعيار - مقالاً للشاعر النمرودجي في شق حالاته ، وفي حقله
من الإحسان والإساءة ، والجودة والرداءة ، فللرداءة منه ما للمجد
من الدلالة على نفسه ، بل ربما كان بعض هذا الرداء أدل عليه من
بعض جيده وأدلى إلى التعريف به : « لأن موضوع فنه هو موضوع
حياته ، والمسر بهما في أحسن أوقاته ويحيا في أسوأ
أوقاته . . . » (٢٦) .

الطبع إذن ، أو الطبيعة الفنية ، هي ميسم الشخصية الشاعرة ،
وهي ، أو بها ، يمتاز الشاعر على من سواه ، بل إنه لم يسم شاعراً إلا
لأنه شعر بما لا يشعر به غيره ، ولكن يبدل « الطبع الفني » على
شخصية الشاعر ينفي أن يتمتع بقدر من « الخصوصية » و
« التفرد » و « الامتياز » تتفاوت درجات الشاعر بتفاوتاته ، « فالحياة
(أو لنقل الشخصية » والفن (أو لنقل الطبيعة الفنية) موغلان على
حد سواء بطلب الفرد الجديد ، أو النموذج الحادث ، أو موغلان
بطلب الخصوص والامتياز لتعميمه وثيقته والوصول منه إلى
خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز . . . » (٢٧) ، وهكذا
يمكنك أن تقرأ شعراً لشخصية لتتف على الفور : أجل ، هذه هي
الطبيعة ، ثم لتف على ذلك : أجل ، تلك آيات التميز
والخصوصية ، ثم لتتف على آخر الأمر أن تعبيرات « الشخصية » و
« الطبع » و « الخصوصية » و « الامتياز » أغانيم في منظومة واحدة ،
تتعدد فيها الأساء والمصطلحات ، وتتحد فيها المفاهيم والمصادقات
لتتل في نهاية الأمر على التطابق بين المبدع والإبداع ، وهو الأمر
الذي يبرز الصلة الواضحة بين هذه المنظومة وتيارات النقد النفسي
والنقد الرومانتيكي معا . (٢٨)

وربما فهم من ذلك - ولعله فهم له ما سؤفه - أن العقاد يوافق
بين « شعر الشخصية » وشعر « السيرة الذاتية » الذي نبصر فيه
تاريخ الشاعر مرقوماً كما ترقم تفصيلات السيرة والتواريخ . ولكن
الرجل - تحسباً لهذا الفهم - يبادر بالاحتراش قائلًا : « ليس
بالضروري لنا أن نعرف من كلام الناظم في أي سنة ولد ، ومن أي
أصل نشأ ، وعلى أي أستاذ تعلم ، وما شاكل ذلك من الأبناء
والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها . . . ولكن الضروري لنا أن
نعرف نفسه ما هي ، ومزاجه ما هو ، والدنيا التي كان يراها ويمش
فيها كيف كانت تلوح لعينه وتقع في روعه وتتمثل في
شعاله . . . » (٢٩) . وقد قطع العقاد بذلك كل ظن يطابق بين شعر
الشخصية وشعر السيرة الذاتية ، ولم يبق إلا أنه يطلب أن يكون
الشعر « كلام الشاعر الذي يعبر لنا عن الدنيا كما يحسها هو لا كما
يحسها غيره ، فإن لم يكن للشاعر إحساس يمتاز به ويصور لنا الدنيا

الفنية والفنية فلذات «قريبة من الطبع» ، الأمر الذي يوحى بأن التفريق بين هذه الأدوار هو تفريق على التغليب والتزجيج ، لا حل الحصر والتقييد ، وتلاحظ فيه الدرجات والحالات قبل أن تلاحظ فيه الأماكن والسنون .

والذي يجعل بعض أشعار شوقي «قريبة من الطبع» ، وإن لم تكن من ذلك الطبع في الصميم ، هو - في حُسن العقاد - يرأسه بالشعر أكثر من أربعين سنة ، وهو زمن طويل خُلق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من الصنعة الشعرية ، وصحيح أن شعر الصنعة ليس على شاكلة واحدة ، وأن منه البهرج الزائف الذي لا يمت إلى الحقيقة بصلة ، ولكن منه - كذلك - القريب إلى الطبع ، المنقول من القسط الشائع بين الناس ؛ ومن هذا القبيل الأخير كان شعر شوقي «الذي تعرفه بعلامة صناعته وأسلوب تركيبه كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ...» (٢٨) .

ولعنصر «الصدق» في نظرية العقاد الشعرية صلة «بالحكمة» من حيث تجلياتها الفنية . وقد تعرض العقاد لهذا المصطلح في سياق نقده لشعر شوقي ، ويبدو أنه لم يتعرض له إلا لأن «شوقياً» قد ضمن فصوله كثيراً من الآيات التي تجري بحرى الحكمة أو تسير مسير الأمثال ، فأراد العقاد أن «يؤرز» تلك البديعيات وأشباه البديعيات ليختبر مدى صدقها ثم ليتتبع بها إلى ما انتهى بسائر شعر شوقي إليه ، من أنه شعر «صنعة» جادت بطول الذربة حتى خالت حل الكثيرين ، وما هي - في نظره - إلا «غشاشة» «يتصنع شوقي بها الحكمة والرشد ...» (٢٩) .

والحكمة الشعرية لديه صربان : حكمة صادقة ، ترتد إلى تلك الروافد العقادية الأثرية : الطبع والصدق والحقيقة ؛ وهي من أصعب مراتب الكلام مرأى وأعلامها مقاماً ، إذ لا يسلس قيادها لغبر طائفة من الناس توحى إليهم الحقائق من أحياق الطبيعة فتجرب بها الستهم آيات تنفخ ببلاغة النبوة وصدق التنزيل ... (٣٠) . وهذا الضرب من الحكمة قديم جديد في وقت واحد ، فهو قديم لأنه وجه الحقيقة ، والحقيقة قديمة ؛ ثم هو جديد جدلة النظر الثاقب والنفس الحية التي تطيع كل المراتب بطابعها ، وقد لا يكون لشاعر الحكمة الصادقة من فضل فيها سوى أنه يلم شعته ما تفرق من الحقيقة ، أو أنه يجلوها في صورة مبتكرة حتى لشعر قارئها أنه كان يجهلها ، أو أنه ينتزع بها مشاهدته من مشاهدات الطبيعة فتصبح كأنها القانون الجامع ، أو يقرب بها المعنى العميق أو الفكرة البعيدة حتى ليضحى المعنى أو تغدو الفكرة على مستوى المألوفات . ومع هذا جميعه ، وفي كل تلك الحالات ، يظل للشاعر جهد من بهصر الحقيقة كما تبصرها الفطنة النافذة والقطرة الحصية واللسان البليغ . وبهذا الجهد وتلك الفطنة تتميز تلك الحكمة الصادقة من حكمة أخرى مبتذلة أو مخشوشة ، إذ لا بصيرة في تلك الأخيرة ولا فطرة ولا أصالة ، وإنما هي من قبيل تحصيل الحاصل ، و «لا فضل فيها لقاتل على قاتل ، ولا لسابق على ناقل» ، ويحسب للعقاد في حديثه هذا من معنى الحكمة وضروبها أنه قرن تصورته النظرية بكثير من التطبيقات النقدية المتميزة على أشعار ابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء ، وأورد في هذا المضمار طائفة من النماذج تكشف عن بصيرة

أى صدق هذا الذي يفترض أن يتحراه كل شاعر أصيل ؟ للإجابة عن هذا ينبغي أن نعلم أن الحقيقة التي يتحدث عنها العقاد في هذا المقام هي «الحقيقة الفنية» والتي تترادف بدورها «الحقيقة النفسية» . وليس لتلك الأخيرة من معنى إلا صدق الشاعر في تعبيره عن «اللباب» و «الجوهر» و «الشعور البقظ» ، ولو خالف بذلك الشائع والمألوف ، ومن هذا المعنى نبع وصف الأقدمين للطبيعة ومحاسنها ومخاوفها فتمثلوها لفرط شعورهم بها هرائس وحورا وأطيافا وأرواحا ويعثوها جنة وشباطين وأغوالا (٣١) ، ولم يكذبوا في هذا كما يكذب من يحس النفوس والأشياء على شيوخ وتسابه ومجاراة ؛ فنحن في الحالة الأولى بإزاء صدق وإن جرى على غير الظاهر ؛ وفي الحالة الثانية بإزاء أدواق مخلوقة على الشيوخ ، فهي تتمثل الجمل وتلقاه ، ولكنها لا تحيه من حياتها ، ولا تزيد عليه من عندها ، ولقد تكون صادقة في مجرى الإلف والعادة والواقع ، ولكنها ليست كذلك في حقيقة الشعر . وهكذا نرى العقاد يفرق في ماهية الصدق بين ضروب ثلاثة منه : (٣٢) صدق تاريخي ، يتحراه حين نبحت في صحة وقوع الأخبار التي رواها الشاعر في أشعاره القصصية ؛ وصدق بالمعنى الخلقى ؛ وصدق فني يتضمن أصالة الشاعر في تعبيره عن شعوره ، وصدق ذلك الشعور عن مزاج فني لا تكلف فيه ولا اعتساف ؛ وهذا الضرب الأخير هو محور شاعرية الشاعر ، ومقياس إبداعه ، ومناطق الحكم عليه .

وواضح أن الحديث في هذا المقام عن «الأصالة» نابع من كونها قرين «الصدق» ؛ فلا «صدق» بلا «أصالة» ، والأصالة بهذا الاعتبار نفى «التقليد» الذي يتراوح بين حذبن : أخطرها الاقتباس المقيّد والسرقة ، وأهزئها تكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعاني . ولا يرفع من قيمة هذا التكرار أن يتلبس بزي جديد أو أن يرفع شعاراً مظهرياً من الحداثة ، «لأن الذين ينادون بوصف الطيارة وما جرى مجراها كما كان عرب البادية يصفون النوق والأفراس ... هم مهاكون أقدم من الشاعر الجاهل ، وأبعد عن العصر من واصف الناقة في البادية ، لأن الشرط الأول في الشعر الحديث أن يصف الإنسان ما يحس ويعي لا أن يصف الأشياء بمجاعة للأقدمين ، عكساً أو طرداً في نوع المجازاة ...» (٣٣) .

والتقليد الذي ينفي «الصدق» ويناقض «الأصالة» - فيما يرى العقاد - لا يستوى على درجة واحدة ، بل متفاوت عبر مراحل أربع ؛ أدناها قيمة وأقلها حظاً من الأصالة مرحلة التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد ؛ تليها مرحلة التقليد المحكم أو التقليد الذي للمقلد فيه شيء من الفضل ؛ ثم مرحلة الابتكار الناشئ من شعور الحرية القومية ؛ وفي أعلاها مرحلة الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية والإحساس بالحرية الفردية (٣٤) . وعلى الرغم من أن العقاد يذكر هذه المراحل باعتبارها أحواراً تمر بها فنية الشعر ضعفاً وقوة ، فإنه لا ينبغي أن التماس الحدود الحاسمة بين هذه الأدوار أمر جذ حسير ؛ فقد تتداخل هذه الأدوار في حقبة زمنية أو حتى لدى فرد واحد . وقد كان البارودي من تلك المراحل الأربع في الطليعة من شعراء الابتكار ، ولكنك لا نعدم له هنا أو هناك نظماً كنظم المقلدين ، والعكس من ذلك بالنسبة إلى شوقي الذي يقع غالب أمره - فيما يظن العقاد - داخل دائرة التقليد ، ومع ذلك نجد له بين

توميء إليه من بواحي لا يتحقق إلا من خلال نسق كلامي يفقد كثيراً أو قليلاً من عظمته إذا انتقل من لغة إلى لغة . وربما كان العقاد في نظريته هذه إلى القصيدة بحسبانها جوهرًا خفيًا مستسرًا ، قبل أن تكون رنات لأجراس الكلام ، على صلة حميمة بالمهجريين الذين كانوا يقيسون الشعر بما يتسرب إليك بواسطة القصيدة عما بقي ساكنًا هادئًا مستوحشًا في روح الشاعر ، وبما توجهه إليك الصورة ، فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجل منها . . . (٣١) ، بل ربما كان الديوانيون والمهجريون جميعًا ينهلون في موقفهم هذا من منهل دعاة الشعر الصافي (٣٥) .

ويحلل العقاد لفكرته هذه في تقديم المعنى الشعري على غيره من القيم الفنية في القصيدة ، بأن انتشار المطابع وما أخرجته من مئات الكتب والدواوين التي صاغها أقدر كتاب العربية وشعراتها ، ثم ازدهار الصحافة الأدبية وكثرة الترجمة من اللغات الأجنبية ، كل هذا قد أحدث انقلاباً في مفهوم « الاقتدار الأدبي » ، فلم تعد مرونة اللفظ معجزة ذات بال ؛ ومن ثم تعود القارئ أن يبحث عن المعنى ، ثم لا يكفيه أن يجد المعنى حتى يبحث عن وجهته ومحصلته ، وحتى يميز صحيحه من فاسده ، وجيده من رديئه (٣٦) . أما كيف يتمكن القارئ الواعي من هذا التمييز الذي هو درجة من درجات النقد الفني ، فذلك بأن يعلم أن نساد المعنى الشعري يكون بالاعتساف ، أو المبالغة ، أو مخالفة الحقائق ، أو قلة الجدوى والخلو من المغزى ، أو بالخروج بالفكر عن دائرة المعقول ، وجميعها أمور تنال من حد الاستقامة التي ينبغي أن تتوفر لكل « فكر » شعري أصيل ، شريطة أن لا تفهم « الفكر » هنا بمعناه المجرد ، فقد طالما عانى الديوانيون بعماء ، والعقاد بخاصة ، من غلّ يشوبه الرهم ، أن جرعة الفكر في إبداعهم تغلف ذلك الإبداع بظلاله ذهنية واضحة ، وعق من هذا الظن ما أومأنا إليه من انتصار العقاد — كما انتصر الكثيرون ممن تأثروا بنظرية الجهال الرومانتيكي — للمعنى في مقابل العبارة ، وواقع الأمر أن العقاد قد هاد فقيد هذا الإطلاق الذي أورده في بواكيره النقدية عبر كتاب « الديوان » ، وكان هذا التفيد في صورة المزج بين ثلاثة من عناصر الحياة الباطنية للشاعر : المعرفة ، والفهم ، والشعور (٣٧) ، يراها العقاد ضرورة لبناء المركب الشعري ، ولا بد من تكامل هذه العناصر وتآزرها بحيث تعمل كطاقة خلاقة متعددة الروافد ولكنها واحدة النسيج والأثر . وهو في هذا يوجه بصره صوب الرومانتيكيين الذين كانوا يمزجون بين الشعور والفكر ، وبين العاطفة والمعانى الصوفية والفلسفية والاجتهادية ، وكثيراً ما كانوا يلجأون إلى اتخاذ الأقتعة الفنية من شخصيات يجعلونها رموزاً لأفكارهم ، ويثبون من خلالها آراءهم وفلسفاتهم ، حتى شاعت في أشعارهم « الملحمة الفلسفية » (٣٨) التي يصورون فيها مصير الشخصية وجهادها ضد قوى الشر الطبيعية والاجتهادية ، ويصفون سمو النفس في جوهرها على الرهم بما يتهددها من هوامل البؤس والشقاء ، وهو الأمر الذي استلهمه العقاد — كذلك — في مطولته الدائمة « ترجمة شيطان » ، التي تبرهن على أن تأثير صاحبها بجملة المبادئ الرومانتيكية لم يقتصر على الخلفية النظرية ، بل تجاوزها إلى أنساق الإبداع ذاتها .

ويبدو أن موقف العقاد عند هذا الحد من « نظرية الشعر » لم يكن خالصاً من ردود الفعل ، فهو لم ينبه إلى مكانة « المعنى » وقيمة

نقدية تتلوع بالوعي ، وحس فني لا تنميه الرهافة والدقة والشاعرية .

(٣)

ومن أبرز زوايا نظرية الشعر لدى العقاد وأكثرها أهمية ما يتعلق منها بوجوه الصياغة ، سواء ما يتصل من تلك الوجوه بوسائل التعبير أو التصوير . ونذكر في هذا المقام أن انكفاء العقاد على الفكر الرومانتيكي كان أوضح من انكائه على أي فكر آخر ، رغم اعترافه — وموافقنا على مضمون اعترافه — بتعدد الروافد التي تأثر بها . ومن أوليات الفكر الرومانتيكي الاعتداد بفحوى العمل الشعري ، وقياس قيمته بفضل ما يودع فيه المبدع من دقائق المعاني ، وابتكارات الأفكار ، وصادق المشاعر . ولم يكن العقاد بدعاً في هذا المضمار ، ولكنه يتميز في ذلك بربطه بين « أولية المعنى » في القصيدة وأولوية « الدلالة الإنسانية » في رسالة الشعر ووظيفته . وهذه الدلالة الإنسانية هي — فيما يرى العقاد — الغاية التي لا غاية وراءها ، وهي لا تفرض على العمل من خارجه ، وإنما تنبثق من داخله ؛ فهي باحث وغاية معاً ، « لأن الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثر من الخارج إلى الداخل هو الحس ، ورد من الداخل إلى الخارج هو التعبير ، والكلام في غايته كالكلام في غاية الحياة ، وليس للحياة غاية وراءها . . . » (٣٩) . ومعنى ذلك أن علينا إزاء العمل الشعري أن نبحث عن أمرين : الباحث والتعبير ؛ فإن وجد الباحث والتعبير فقد أدى العمل رسالته ، حتى ولو لم يحض الناس على المكارم الخلفية والفرائض الوطنية باللفظ الظاهر الصريح ؛ فالشعر ذو غاية يمثل ما هو ذو فائدة ، وهو ذو غاية لا عما يقول على الألسنة ، بل بما يسرى في النفوس ، وما يجرى من بواحي الشعور .

ولأن رسالة الشعر تكمن في بواحيه ، فإن اللغة لا تمثل في فَرْج القيم الفنية سوى المرتبة التالية لتلك التي تمثلها البواحي . وحتى عن البيان « أن اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة » ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباحث الذي من أجله صُوّر أو صنع التنايل أو غنى أو وضع الألحان ؛ فالباحث موجود يمزج من الكلام والألوان والرخام والألحان ، وإنما هذه هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعبون والأسماع والحواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . . . » (٤٠) . وعلى الرغم من تطور الفكر النقدي لدى العقاد في بعض أصوله وكثير من هوامشه فإن لمط الترتيب بين الباحث والأداة لم يتغير لديه كثيراً طيلة عطاءه الفكري والإبداعي ؛ فقد قرر رأيه السالف في كتابه « شعراء مصر » (١٩٣٧ م) ، ثم عاد فزاده تأكيداً وإيضاحاً بعدما يناهز الأربعين عاماً ، حين ذكر أن « الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية » فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة ؛ وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزايها الشعرية بالترجمة ، إلا هل فرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه . . . » (٤١) ، وتلك نظرة في تقدير العمل الشعري لا تدرك إلا مرعبة بوجهة نظر صاحبها إلى رسالة الشعر جملة ، ثم لا تقبل على إطلاقها إذا كنا ممن يؤمنون بأن الشعر فنٌ باللغة ، وأن ما نقوله القصيدة من معان وما

والفكر، بكل هذا الضغط والإحراج إلا لما كان شاعراً في زمانه وقيل زمانه من تحويل كل أداة اللفظ وصلل العبارة حتى أصبح الشعر لدى قوم «مسألة لغة وفصاحة لغوية»، وحتى تحول الشعراء - بمصطلحه - إلى «عروضيون» لا يصح لديهم من الشعر إلا ما يصح به «العروض» وقد كانت المبالغة في الاتكاء على هذا الطرف دافعة للعقاد كي يتكبر بهذا التركيز ويكمل هذه الجهارة على الطرف النقيض، حتى لئلا - بعد نصف وثلاثين سنة من نشر رأيه ذلك الذي سلف في تغليب المعنى - يصرح بنتيجة ذات مغزى ترتب على مقدمات فكره فيها ينص العلاقة بين المعنى واللفظ، فيقول: إن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل لبيب، وبين الناطقين بكل لسان، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة، وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لا تفقد مزايها الشعرية بالترجمة...، وليس أكثر من هذا جهارة في ربط القيمة الشعرية بالقيمة الإنسانية، وهي جهارة نوشك أن نتساءل في مقابلها: وإذا لم تكن القصيدة بحيث تفقد مزايها الشعرية بالترجمة، فإذن فضيلة الخصائص الإيقاعية للمعمل الشعري، والتي لا تنبثق إلا من طبيعة كل لغة؟ وأين - كذلك - جماليات اللغة الشعرية، وإيماءاتها المحلية المميزة؟ أين كل ذلك وما يشبهه مما تتمتع به القصيدة في لغتها الأم، وما تتعرض لفقدانه - كله أو بعضه - عند الترجمة من تلك اللغة الأم إلى لغة أخرى؟

(٤)

وإذن لم تخلص نظرة العقاد إلى طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، أو الصورة والمادة، أو اللفظ والمعنى، مما عصى أن يسم ردود الأعمال من مبالغة في إثبات النقيض، فنقل هذا ليس فحسب لأن الرجل قد عاد فأوضح بعض الظروف التي تقيد مطلقات دعوته، حين ذكر - في أواخر العقد السادس من هذا القرن، وبعد رحيل شوقي بأكثر من خمس وعشرين سنة - أن أسلوبه هذا في معالجة الإشكالية الشعرية كان أسلوباً اقتضاه المقام «وكان أسلوباً يوجب علينا أننا كنا نخترق السدود ونحارب سوء الفهم وسوء النية في وقت واحد، فمن كان يؤمن بحق الدعوة في أسلوبها على حسب العوامل الخلقية أو النفسية التي تحيط بها فله أن يحقق تاريخ الفترة ليقضي لنا أو علينا فيما اخترناه من وسيلة لإبلاغ دھوتنا...» (٣٩)، بل نقوله - كذلك - لأن نظرة العقاد إلى بناء القصيدة ككل، ونظريته إلى تشكيل الصورة الشعرية بخاصة توجه بحقق فهمه لطبيعة العمل الشعري من حيث هو كيان كل لا يقبل التجزئة ولا يُضم فيه عنصر لحساب عنصر آخر، ولا يقوم فيه معنى دون صباغة تدل عليه أو توسى به، أكثر من هذا لا يمكن تصنيف العلاقة بين هذا وتلك على أساس التوازي أو الجمع أو اعتبار أحدهما طرفاً والآخر مطروفاً، بل هي علاقة تبني على التوتر الدائم، والتضامن المستمر، بحيث لا يمكن اعتبار الشكل شكلاً إلا وهو متحول إلى مضمون، ولا المضمون مضموناً إلا وهو متحول إلى شكل.

يقول العقاد في مقام تعليقه على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل: «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً، يكمل فيها

تصويراً لحاظاً أو خواطر متجانسة، كما يكمل الفمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضوح أو تغيرت النسبة أغل ذلك بوحدة الصنعة وألصقتها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يفتى عنه غيره في موضعه إلا كما تفتى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة...» (٤٠). مؤدى هذا أننا بإزاء وحدة فنية، أو بناء شعري يهبط على محورين: التكميل أو التناسب في مقادير العناصر ومادياتها ومهاتياتها، وهو ما دعاه العقاد «بالتجانس»، وما دعاه - في نفس المقام - «بسياسة الموازنة»: «حتى فنون الجمع المتأبدية، فذلك تراهم يلاحمون بين ألوان الخرز وألوانه في تنسيق عقودهم وحليهم...» (٤١)، و«الوظيفية» أو مادعاه «بالمعضية»، بحيث تبني أجهزته البنية الشعرية كل وظيفة تناغم وظيفية الأخر وتترافد معها داخل المركب الواحد، بمعنى أن هذه الخاصة «الوظيفية» أو «المعضية» لا تتحقق داخل إطار قولي ثابت، بل بالاعتناء على سمات فنية ذات طبيعة حركية، كالحيوية، والتمايز، وبدون هذه وتلك يكون العمل الشعري مجرد ألفاظ لا تنطوي على «شعور كامل بالحيوية»، كاشتياج الجنين المخلج بعضها شبه بعض، أو كاجزاء الخلايا الحيوية النقية لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزته...» (٤٢). وقد كانت هذه الفكرة من عضوية البناء القصصى محوراً أساسياً من محاور نظرية الشعر لدى العقاد، كما كان الحديث عنها - لحينه - سبقاً في حقل النقد العربي بعامة، وهل كثرة ما راجع صاحبها من أفكاره، وما عدل من آراءه، فإنها ظلت ملمحاً ثابتاً في مفاهيمه النقدية، حتى نراه بعد حينه السابق بنحو أربعين عاماً يعود ليؤكد أن القصيدة بنية حية ونبتة قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد...» (٤٣).

والبنية الأولى في هذه «البنية الحية» هي «الصورة الشعرية» التي لا بد لها - فيها بحسب العقاد - أن تبني بوظيفتها الفنية ضمن هذا المركب العضوي، ومعنى تعطل أداء هذه الوظيفة بسبب انحصار الصورة على رصد الأعراس أو تصيد العلاقات الحسية أو عدم تناغم وظيفتها مع وظيفة الكل الشعري فإنها تصبح ضرباً من «زحل الصناعة» يعني عمل العمل ولا يفيد منه. أما الصورة الخلقية فينبغي أن يتوسل بها إلى «جلاء المعنى» حتى ولو لم يراخ الشاعر كل العلاقات الحسية الجامعة بين طرفيها، ولما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس» (٤٤).

والطاقة الشعرية التي تنبع منها خاصية التصوير الفني تتمثل - حسبما يرى العقاد - في ملكة التشخيص، لأن الغريزة المطبوعة على إعطاء الحياة لا بد وأن تكون مطبوعة كذلك على إعطاء الشخص. وإن كان ينبغي في هذا المقام أن نفرق بين محطتين من التشخيص: تشخيص لا يزيد على كونه حيلة لفظية تلجأ إليها ضرورات اللغة وتسهيل التعبير مع علم المتكلم بما في كلامه من المجاز والمفارقة، كأن يتحدث الشاعر أو غيره عن الشمس بضمير المؤنث، وعن القمر بضمير المذكر، فيستدل إلى كل منها من أفعال وأقوال وحركات الكائنات الحية ما يدفعه إليه تشويق الكلام وأطراد الحديث، ولكن

(•)

ولقد يكون طبيعيا ، وهذه الدراسة تشارف الحظان ، أن تتساءل : وما قدر أصالة العقاد في هذا الذي رآه خاصا بمفهوم الشعر ؟ وماذا يبقى مما رآه ؟ وما لجهة ما أضفاه إلى هيكل القيم في لقينا الحديث ؟ ثم هل استطاع المواءمة بين هذا الذي ارتآه وهذا الذي أبدعه بالفعل ، وفي حقل الشعر بصفة خاصة ؟

لسنا نستطيع أن ننكر حل الرجل نزعة صميقة ومستمرة إلى التجديد في الأدب عامة ، وفي القول الشعري بصفة خاصة . ولقد تجلّت لديه هذه النزعة منذ بواكير تصوراته النقدية ، كما تمكسها مقدماته لدواوين ريليه شكوي والمأزلي ، ثم كما تمكسها الدراسات التي كتبها بقلمه في الجزءين الصاعدين من كتاب « الديوان » ، ثم فيما تلا ذلك من بحوث نظرية وتطبيقية في كتابيه : « ابن الرومي » و « شعراء مصر » ، وما واكب ذلك أو تلاه من إصدارات . فبعد كل ذلك كان منزع التجديد أوضح من أن تحفظه العين ، ثم كان من الرحابة بحيث استغرق مستقرات البنية والصورة ومفهوم القصيدة ذاتها ، بل لقد اقترن هذا المنزع بقدر غير يسير من المكابدة نتيجة الظروف الخاصة التي أحاطت بالرجل ، وبلدت الأصوات في طريقه ، وجعلت من محاولته للتجديد كأنها هي سباحة ضد التيار ؛ فهو لم يمس في طريق التعليم الرسمى حتى النهاية ، ولم يكن مناخ يلقه الأولى غير مناخ أوساط المثقفين حل مفرق القرنين ، بكل ما يحفل به هذا المناخ من موروثات تبهض في وجه هذا التجديد ولحمته من حركته ، ومن ثم كانت مجاهدته في هذه الحركة مزدوجة ، لأنها تتصدى للتجديد في ذاته ، ولأنها تتصدى له في بقية تكن داخلها عوامل الرفض والنفي والمقاومة : « وإلما العناء ، كل العناء ، في التجديد الذي يتنازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته ويتخذ له فيه طريقا غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده ... »^(١٩) . ويمكن أن نقدر حجم الجهد المبذول في هذه الحالة إذا قارنا بين العقاد وعليل مطران في هذا الشأن ، وهي مقارنة أثيرة — كانت وما تزال — لدى وفرة من الباحثين الذين يلتحقون اشتراك الرجلين في الانحياز إلى التجديد ، والدعوة إلى وحدة العمل الشعري ، وإرجاعه إلى مصدره من وجدان صاحبه ؛ وهي ملاحظة سليمة في جوهرها ، وإن كانت بحاجة إلى بعض التقيد الذي يستمد من ظروف « مطران » الحياتية عكس ما أشرنا إليه من ظروف العقاد ، فالطيران كان — حل النقض من العقاد — في حاجة إلى جهد لا يجتنب التجديد ، ولم يكن محتاجا إلى جهد لا تباع مناهج الأدب الحديثة ، لأنه درج — بتعمير العقاد — حل الدراسة الأدبية ، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتفحش تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الإسلامية ...^(٢٠) ، ثم إن المطران — في نظرنا — كان شاعرا أكثر منه داعية تجديد ، ودعوته — لهذا السبب — كانت من الإجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة ، الأمر الذي تكفلت به مدرسة الديوان حين واكبت إبداعاتها بمنظومة من التصورات النقدية لها صفات المنهجية والتفصيل ، ولها جهد الاستمرار والإلحاح ؛ فإذا كان للمطران فضل وضع النموذج الشعري الرائد ، فلهذه الحركة فضل النظرية والتقنين .

الأمر لا يعدو بعد ذلك أن يكون مجرد تعبير لفظي لا يستند تصور ولا يرفده شعور . ونوع آخر من التخصيص هو لتعاج الملكة الخالقة التي تستمد قدرها من رحابة الشعور أو من عمق الشعور ؛ فمن المشاعر ما يحمل بطريقة مسطحة وإن تكن واسعة شاملة ، تستوعب كل الأجسام والمعالى فإذا هي جميعا نابضة بالحياة ، ومنها ما يحمل بطريقة دقيقة محدودة وإن تكن عميقة ، حيث يترك شعور الشاعر لكل مؤثر ، ويقتلح لكل هامة ولامسة ، فيكون من اللبجهد في هذه الحالة أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوظفه تلك البهظة وهي خلو من العاطفة والإرادة والحياة .^(٢١)

وإذا كان التخصيص ، أو القدرة على بحث الحياة في مفردات الوجود هو الطاقة الخالقة للصورة الشعرية ، فإن تلك الأخيرة — على الصورة — تتركب بدورها من عناصر شتى ، أبرزها عناصر اللون والشكل والمعنى والحركة ، ولقد تكون الحركة أصعب هذه العناصر ، لأن فيها يوظف حل الملكة اللطيف ولا يوظف حل ما يراه بعينه وما يتوهمه بغير حبه . ومع ذلك فالحركة هي التي تخلق الحياة وحدها ، فلا يبدى القول أن الشكل يخلق الحياة لأن الشكل يتم بتم ملكة أخرى هي « ملكة الفكر » ، يتركب هذه العناصر والتأليف بينها بما يجعل الصورة كلاً وطبيعا ذا معنى . فكل هذه الطاقة قد يكون « الفكر » قائما حل الخيال الصحيح فكل الصورة « بارعة لا يظفر لها في وصف اللون والشكل والحركة »^(٢٢) . كما صنع ابن الرومي في وصف الاحطب ، وقد يكون الفكر قائما حل « الوهم الكليل » أو « تداعي الخواطر » ، حيث يبدى الشاعر من الخيال الذي يسميه أو يقيسه ، وأصلا بين « الفطن » المتمكن « بصفته »^(٢٣) . والمناقضات دقيقة الخلفات ، لا يهبها الناظر إلا بعد جهد جهيد . وأحيانا تكون الوثبة لأحد ملازمة مبهمة القرينة الشاعرة . وذلك لأن لكل كلمة لدى هذه القرينة سرّاً ، ومن السبيل فيها أن تكتشف فلك السر بما وهبه من سرعة الحركة الذهنية وطاقة الربط بين التبادلات .

وقد يسترعى الانتباه أن العقاد الذي بدأ حديثه عن الشعر بإرجاعه إلى « مصدر أصمق من الخواص » والتعبير به بشعره عن الشعور الخفى والحقيقة الجوهرية قد عاد فالتفحش في نفسه مكانا — كهذا الذي لاحظناه — « للوهم » و « تداعي الخواطر » و « الجمع بين التناقضات » ، الأمر الذي قد لا يتسجم حل إطلاقه مع حديث البدايات . وهي ملاحظة مشروعة في مجلتها ، ولكنها قد تفسر — والتفسير قد لا يفي التسويغ — في ضوء ما هو معلوم من أن الرومانتيكيين قد أكدوا أهمية ما يسمى « بالخيال الخالق » الذي يلهم ويظم لكي يخلق من جديد ، والذي يتخطى العلاقات الطبيعية ليكتشف ما وراءها من حقيقة كامنة « تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتعالى إلى لحظة واحدة »^(٢٤) ، كما يقول « كوليردج » ، وفي هذا الإطار قد يظهر الذهن الشاعر وكأنه يفتقر من مدرك إلى آخر ، ومن أحد أطراف الصورة إلى طرف آخر يبدو غير موافق له ، مع أن هذا وذلك مما يبدو غير موافق وغير مشروح بمنطق العادة أو الحس ، قد يكون موافقا ومشروحا بمنطق الحياة الباطنية للشاعر ، وفيها — وحدها — المفاصل الحق لما يقبضه المبدع من علاقات ، وما يطرحه من فروض ، وما يبينه من تصورات مثالية ذاتية في جوهرها .

غير وارد ، وينفى - بالتالى - إمكان التسوية الكاملة بين الشخصية - الإنسان والشخصية - المبدع .

وربما دفع العقاد إلى القول بذلك « التنازع المتبادل » بين الشعر والشخصية تأثره بنظرية الشعر الرومانتيكى ، ثم افتتاه بمجمل تصورات المدرسة النفسية فى اتخاذ الأدب مرآة لنفسية صاحبه ، وكلتاها من الروافد التى كانت تحت بصر العقاد وفى متناوله حين بدأ فى تنفيذ قيمه الجمالية فى الشعر والأدب ، بل أنه يشير إلى ذلك التأثير وإن رده - فى النهاية - إلى اتفاق الأزمنة وثلاثى المشارب ، حين يقول : « ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزى الأمريكى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوة والمجاز ، أو المدرسة التى تتألف بين نجومها أسماء كارليل وجون ستوارت مل وشيل وبيرون وورفوردث . . . ثم خلفتها مدرسة قديمة منها تجمع بين الواقعية والمجازية . . . وقد سرى من روح هؤلاء الشعراء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه ، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ولم يكن تشابه التقليد والفناء . . . » (٥٣) .

ولأن العقاد كان فى طبيعة من يعترفون بأن « للمعصر حقاً على الشاعر » ، فإن بالإمكان الاقتراب من رؤيته تلك بنفس منطق ، أى بالاعتراف بأن تلك الروافد التى أشار إليها ، والتى كانت تُعدّ جديدة على الساحة الأدبية المصرية حينها ، قد تعرضت ، وتعرض الآن ، لسهام النقد تنوشها من هنا وهناك ، وكان أبرز ما أخذ عليها أن التجربة الشخصية حينها تتخلل نسيج العمل الأدبى تأخذ مساراً جديداً ينهى عنها خصوصيتها ويجعلها قواماً جديداً داخل المركب الفنى ، كما أن الإيمان « بالحلل المتبادل » بين « الأصل » و « الصورة الفنية » لا يخلو من خداع ومراوغة ، « لأن العمل الأدبى قد يجسم أحلام الكاتب لا حياته الحقيقية ، وقد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقى ، وقد يكون صورة للحياة التى يريد الكاتب أن يهرب منها . وبالإضافة إلى ذلك فإننا لا ينبغي أن ننسى أن تجربة الفنان فى الحياة قد تختلف عن نفس التجربة إذا وضعت فى إطار فنى معين . . . والتجربة التى نصل إليها أن تفسير الأدب على أساس من حياة الكاتب ، أو العكس ، يحتاج لبحث كل حالة على حدة ، لأن العمل الفنى ليس وثيقة شخصية . . . » (٥٤) .

قيمة نقد الشخصية - إذن - فى كونه عمل - لحينه - ثمرة على الصيغة النظامية الجاهزة ، والنبرة الغيرية الغالبة على شعر المناسبات وقريش اللحظة السائلة ، وكلها ألوان من التعبير المنظوم فُتحت على مفرق القرنين وأذابت أصوات الشعراء عبر حناجر الآخرين . وقد كان نقد الشخصية رفضاً لكل هاتيك الألوان بقدر ما كان استلهاماً لروافد التأثير الأوربى المشار إليها ، وإن كان هذا الاستلهاً لا يفسر وحده كل البنى الثقافية لنظرية العقاد ، لأن الرجل كان ابن عصره حتى فى نظريته الاصطفائية إلى مصادر المعرفة ، وهى نظرة راكبت العقود الأولى من هذا القرن ، ووسمت عدداً من أبرز المفكرين بميسم الموسوعية فى منابهم الثقافية من ناحية ، وفى تنوع وجوه عطائهم الفكرى من ناحية ثانية ، بل لقد تجلّت هذه الاصطفائية - مرة أخرى - حتى فى هوياتهم المذهبية ، فعمل مما يسترعى الانتباه أن العقاد الذى بدا وكأنه قد انجذب بالفعل إلى قطب نظرية التعبير

ومع ذلك ، قد لا تسلم هذه النظرية من زوائد المبالغة ، سواء على مستوى الإجراءات ، أو على مستوى الفحوى . فعلى مستوى الإجراءات قد لا يتسنى لمنصف أن يتجاهل حدة النبرة التى صيغت بها بعض أقانيم نظرية النقد لدى العقاد ، وهى حدة لا تنبع من طبيعة هذه الأقانيم فى ذاتها ، ولا يمكن أن تتناغم مع ما تدرجت به النظرية من منهجية ، وما ألبأ العقاد إليها إلا ما ظنه « حصانة » يتمتع بها شوقي ، تقتضى - فى المقابل - علوّاً فى اللهجة وحنفاً فى التأن وشدة فى الأسلوب . وهو أسلوب - يعترف العقاد - أوجبه علينا أننا كنا نخترق السندود ونحارب سوء الفهم وسوء النية فى وقت واحد . . . » (٥٥) ، وهذا اعتراف أشبه بالاعتذار ، ثم عواذ قد يحمل فى طياته بعض ما يحتاجه الموقف من تفسير ، وبخاصة إذا اقترن بمراجعة مع النفس كذلك التى مارسها العقاد مع نفسه حين وقف - بعد مضي أكثر من ربع قرن على وفاة شوقي - بفنش عما بقى من آرائه فى شوقي فإذا به يصرح « بأن ربع القرن الذى مضى بعد وفاة الشاعر شوقي قد مرّنا وكأنه ، وقد وضعه فى ذلك المكان . فهو إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، أو هو إمام مدرسة نستطيع أن نسميها بمدرسة التقليد المبتكر أو التقليد المستقل ، ونقول بذلك شيئاً يفهمه الناقد الذى يفهم درجات التطور من الجلود على القديم إلى ابتداء الخلق والانشاء مستقلاً عن كل محاكاة . . . فشوقي قد نشط بالشعر من جود الصبح المطرقة والمعاني المكررة ، ولكنه لم يستطع أن يتقلد به من شعر الغوالب العامة إلى شعر الشخصية الخاصة التى لا تخفى معاملها ولا تلتبس بغيرها .

وخلاصة القول فيه أنه مقلد مبتكر ، أو مبتكر مقلد ، فلا هو يقتضى آثار الأقدمين ، ولا ينفرد بملاحمه الشخصية فى التعبير عن نفسه أو التعبير عن سواء » (٥٦) .

واشكالية « الشخصية » فى نظرية الشعر بعامة ، تفودنا إلى ما أشرنا إليه خاصاً بفحوى النظرية ذاتها ، فإن تكون للمبدع خصوصيته فى التصوير والتعبير ، وأن يكون له صوته المتميز بين مئات الأصوات من المبدعين ، هو أمر لا يقبل الجدل فضلاً عن التكرار ، ويقدّر أصالة الشاعر فى التعبير عن نفسه وعصره تكون قيمته فى جيله ، ويكون تأثيره فحين يتلوه . أما أن نجعل « إبداع الشاعر وثيقة حياة » وسجلاً لكل ما عاينه ، بحيث نستشف من هذا السجل دقائق حياته وتفاصيل سلوكه ، وبحيث لا يخفى من هذه الدقائق والتفاصيل حاجة ولا حاجة عما تتألف منه حياة الإنسان ، حتى ليفقد التطابق تماماً بين إبداعه ومفردات تلك الحياة ، فإن ذلك وما يماثله ربما لا يخلو من مصادرة على منطق النفس الشاعرة ، التى قد تعبر فى شعرها عما هى محرومة منه ، أو عما يهرب منه ، أو عما تطمح إليه . ومن ثم تكون ضرورة المطابقة بين الأصل والصورة ، وبين الواقع الحى والواقع الفنى ، مطلباً بعيد المثال ، فضلاً عن عدم تلبية بعض جماليات القصيدة الحديثة ، بحسبانها - من بعض الجوانب - قناعاً فنياً يدل بالإيماء أكثر مما يعطى بالمباشرة ، ويعتمد على الإيماء أكثر مما يعتمد على التعبير ، ويلجأ إلى الرموز والإشارات التراثية والأسطورية بما يضمن التسوية بين الدلالات الفنية لهذه الرموز وأصولها المرجعية افتراضاً

«الصدق» و«الشخصانية» ثم لتتجوز هذا جميعه بما أسماه «الجوهر»، والذي اعتبره موضوع الإدراك أو الشعور، فهل ترجع إبداعه هذه الأولويات مثلها صحتها نظريته؟ بعبارة أخرى: ما حجم المسافة لديه بين النظرية والتطبيق؟

ولن ندهى إجابة مباشرة عن هذا التساؤل، بل نقنع بتقديم عدد من التفسيرات التي قد تعين على الفهم إذا لم نجح على تكوين نتيجة مكتملة، فإبداع العقاد - أولاً - لا يخلو من رغبة جديدة من حيث توثيق العلاقة بين التعبير والوجدان، وبين التعبير والفكر، وبين التعبير والشخصية، وصحيح أن حجم هذه العلاقة في شعره ليس بحجم ما أولاه لها العقاد من أهمية في نقده، ولكنها علاقة موجودة في كثير من إبداعاته بالفعل، بل هي في بعض هذه الإبداعات علاقة حيمة إلى أبعد حد، ثم أن العقاد - ثانياً - لم يقدم مشروعه النقدي باعتباره مبدعاً يضرب لغيره المثل من خلال إبداعه، فهو يلزم الآخرين بما ألزم نفسه به، بل هو قدم هذا المشروع من حيث هو «داعية» معنى بها تنظيراً، ومعنى بها تطبيقاً كما تتجلى في شعر غيره ممن أعاد طرح إبداعهم من الشعراء، كابن الرومي، وأبي العلاء المعري، وأبي الطيب المتنبي، وفي كل هاتيك الممارسات النقدية لم يطرح شعره، ولا شيئاً من شعره، باعتباره نموذجاً يحتذى من يبغي الكمال أو شيئاً مقارباً للكمال، ثم هو، أي العقاد، ثالثاً وأخيراً، اجتهد بشري بتصوير المثل ومحاول السعي إليه، وقد بطأ به، وقد يقع غير بعيد عنه، وقد لا يشارفه على الإطلاق؛ «فمن يضع العقيدة الحسابية - كما يقول بول فاليري - ليس هو بالضرورة أفضل من يلتزم الحلول لها»، وليس من الحتم اللازم في هذه الحالة أن يتوافق العقاد - الناقد والعقاد - الشاعر تمام التوافق، بل يكفي أن يكون في كليهما من قواسم الاشتراك أكثر مما بينها من ملامح الاختلاف، ولعل العقاد نفسه كان يتنسم رائحة هذا التساؤل منذ حشرات السنين حين ختم كتابه «شعراء مصر» بقصة ذلك الأديب الذي بحث إليه بمقال يحاول فيه أن يوفق بين رأي العقاد وشعره، فكانت نصيحة العقاد له «أن يمسح من ذهنه مسحاً تاماً كل ما سمعه أو ظنه من حلل الآراء الأدبية التي أدهر إليها... فأننا أقرر الرأي لا لأطبقه على شعري، ولكن لأقرر به الفكرة لذاتها، وأدع أمر التطبيق لمن يعنيه...» (٥٧)؛ وفي هذه العبارة الموجزة ما ينفى عن كل تحليل، وما يوحى بالقول الفصل في بعض ما يلحظ لدى العقاد من مفارقة نسبية بين النظرية والتطبيق.

الرومانتيكية مثلاً في محور «شخصانية» العمل الأدبي، نراه يعترف بمشروعه ماعدا الرومانتيكية من مذاهب واتجاهات أدبية، بل إنه لا يجد حرجاً في الاعتراف بسلامة نظرية «الإيحاء الرمزي» في جوهرها، باعتبارها أصلاً من أصول البلاغة الفنية، حل الرغم من أن نظرية الإيحاء تتعكس - في جملة من جوانبها - مع ما في الرومانتيكية من غلبة الطابع الشخصي على العمل الأدبي، باعتبار ما في النظرية الرمزية من تعويل على الاقتعة والتكثيف والمرادفة في الإيحاء، مع مزج هاتيك جميعاً بالرموز والإشارات الأسطورية والثرائية، الأمر الذي ينفى عن العمل نبوة «الشخصانية» و«الفيض الذاتي».

غير أن العقاد إذا كان قد سلم بمشروعه ماثلاً الرومانتيكية من تيارات «المودرنيزم»، ناظراً إلى ما في هذه التيارات من نزعة إلى التجديد الذي طالما آمن به وتحمس له، فإنه عاد واحتز بالنسبة إلى بعض تطبيقات هذه التيارات، تلك التي تجعل التسمية في التعبير عرضاً مقصوداً لذاته؛ «ولقد كان الرمزيون على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحاب كل مدرسة جديدة حين يتصدون لحرب المدارس الأخرى، فيذهبون من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض، فالأدب لا يستغنى عن الوحي والإشارة، وأبلغ الفن ما يجمع الكثيري القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجمالها إلا حل سبيل التنبيه والتقريب...» (٥٥).

ويعني ذلك أن الرمزية - في حدودها المعقولة، وفيما يحسبها العقاد - ضرورية ما شعر الإنسان بضرورتها في تمثيل الدقائق والأسرار، ولكنها تخرج من حد الضرورة إلى حد الضرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها «الرمز للرمز والخموض للخموض والتلفيق للتلفيق...» (٥٦)؛ وتلك نظرة لا تتجاوز حد الاعتدال، ولا تخرج في جللتها عما يراه كل باحث منصف، من أن الرمز حاجة نفسية تنبع من إحساس الشاعر بقصور التعبير المباشر، وليس حيلة شكلية تضاف إلى العمل الفني من خارجه.

عند هذا الحد، قد يلجأ على الحاضر تساؤل لا يخلو من منطق، فإذا كان العقاد قد اتكأ على منظومة من القيم الإيجابية في الشعر تتدرج من الاعتراف بأهمية «المعنى» لتستغرق أقاليم «الطبع» و



هوامش وتعليقات

(٣) C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, p. 14.

(٤) عباس محمود العقاد / دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية - بيروت - ١٩٧٠.

(٥) عباس محمود العقاد / شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - القاهرة سنة ١٩٣٧ - ١٦٠.

(١) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازني / الديوان (الجزء الخاص بالعقاد) القاهرة - أبريل سنة ١٩٢١ - ص ١٧.

(٢) هكذا وصفها سيسيل دي لويس في كتابه «الصورة الشعرية» - انظر كتاب «واقع القصيدة العربية» لكتاب هذه السطور - دار المعارف ١٩٨٤ - ص ١٣٠.

- (٦) عباس محمود العقاد - الدايوان ج ١ - ص ١٦ .
- (٧) السابق ص ١٦ - ١٧ .
- (٨) السابق ص ١ - ٢ .
- (٩) ابن تيمية/ الشعر والشعراء - تصحيح الأستاذ مصطفى السقا - ص ٢٤ .
- (١٠) العقاد/ شعراء مصر ص ١٣٣ .
- (١١) السابق ص ١٥٧ .
- (١٢) نفسه ص ١٨٠ - ١٨١ .
- (١٣) G.Dekker, Coleridge and the Literature of Sensibility, London, 1978, P. 242.
- (١٤) عباس محمود العقاد/ ابن الرومي حياته من شعره ص ٤ - ٥ .
- (١٥) السابق ص ٨ - ٩ .
- (١٦) قارن نظرة العقاد في هذا الصدد بالنزعة الذاتية الغالبة على شعره فيل وعلم الاكتراث بمعطيات العالم الخارجي إلا بقدر ما تلف عنه من معاني روحية :
- J. Stewart, Poetry in France and England, London, 1931, p. 124 .
- (١٧) شعراء مصر ص ١٦٤ .
- (١٨) السابق ص ١٦٣ .
- (١٩) نفسه ص ١٦٧ - ١٦٨ .
- (٢٠) ج. ستوارت ، الشعر ... مرجع سابق ص ١٠٩ .
- (٢١) الإشارة وسابقتها في الديوان ج ١ ص ١٦ .
- (٢٢) الديوان ج ٢ ص ٦١ .
- (٢٣) شعراء مصر ص ١٦٨ .
- (٢٤) انظر في الفصل هذا : عبد الحى مهدي / عباس العقاد لائقا / النار القوية للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٣٦٨ وما بعدها .
- (٢٥) شعراء مصر ص ٥١ - ٥٢ .
- (٢٦) السابق ص ١٢٠ .
- (٢٧) نفسه ص ١٦١ .
- (٢٨) الديوان ج ٢ ص ٦٥ .
- (٢٩) السابق ص ٦٥ .
- (٣٠) نفسه ص ٦٧ .
- (٣١) العقاد / يساقونك / القاهرة ١٩٤٧ ص ٧٦ ، ٧٧ .
- وانظر في نفس الموضوع : العقاد نافدا ص ٥٤٨ وما بعدها .
- (٣٢) شعراء مصر ص ٤٨ .
- (٣٣) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص ٤٧ .
- (٣٤) من كلمات جبران ، نقلا عن صلاح لبكي : لبنان الفاسد - بيروت ١٩٥٤ ص ١١٧ .
- (٣٥) انظر لكاتب هذه السطور / الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ط ٣ ص ١٨٩ .
- (٣٦) الديوان ج ١ ص ٩ - ١٠ .
- (٣٧) شعراء مصر ص ١٦٠ .
- (٣٨) محمد طهسي هلال / الرومانسية / دجلة مصر - القاهرة ص ١٥٦ .
- (٣٩) العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص ٤٧ .
- (٤٠) السابق ص ٥٥ .
- (٤١) الديوان ج ٢ ص ٤٦ .
- (٤٢) السابق ص ٤٦ .
- (٤٣) نفسه - نفس الصفحة .
- (٤٤) العقاد : دراسات في المذاهب الأدبية ص ٤٧ .
- (٤٥) الديوان ج ١ ص ١٧ .
- (٤٦) انظر : ابن الرومي ص ٢٨٩ .
- (٤٧) انظر السابق ص ١٩٨ - ٢٩٣ .
- (٤٨) كولريج : الفصل الثالث عشر من كتابه :
- Biographies Literaria W. Y. Tindal, The Literary Symbol, p. 48.
- (٤٩) شعراء مصر ص ١٩٩ .
- (٥٠) السابق - نفس الصفحة .
- (٥١) دراسات في المذاهب الأدبية ص ٥٥ .
- (٥٢) السابق ص ٥٠ - ٥١ .
- (٥٣) شعراء مصر ص ١٩٣ .
- (٥٤) رينيه ويليك وأرستين وارين في كتابها : نظرية الأدب - وانظر ما أورده الدكتور محمود الربيعي تعليقا على هذا الرئي في كتابه : في نقد الشعر - دار المعارف - مصر ١٩٧٣ ص ١٢٥ - ١٢٨ .
- (٥٥) العقاد / يساقونك - القاهرة ١٩٤٦ ص ٨٤ .
- (٥٦) العقاد : الدراسة الرمزية - دراسة بمجلة الكتاب - القاهرة - يناير ١٩٤٧ .
- (٥٧) شعراء مصر ص ٢٠٠ - ٢٠١ .



● الأفكار الأسلوبية

في نقد العقاد

محمد عبد المطلب

(١)

لا شك أن التحرك وراء تفكير العقاد لمتابعة المناطق الأسلوبية التي تولف فيها أو تعامل من خلالها مع النص الأدبي يقتضى نوعاً من النظر الشمولى الذى يمتد ليعطى مساحة واسعة من التفكير العربى القديم الذى اتصل بهذه المنطقة اتصالاً مباشراً أو غير مباشر ، كما يمتد ليعطى مداخيل الوافد الغربى ، ليلتمّ بتجارته ومناهجه ، ويدقق فى إجراءاته ومبادئه ، ومن ثم يكون متاحاً لتحديد (الأفكار الأسلوبية) عند العقاد على المستوى النظرى ، أو المستوى التطبيعى .

والواقع أن الدخول إلى عالم العقاد عملية تحتاج إلى مجاهدة خاصة ، إذ إن نتاجه ذو طبيعة موسوعية ، ومتابعة مفرداته لاتفى عن النظر إليه فى كليته ، كما أن النظر الشمولى لا يلقى عن متابعة المفردات ، وهذا وذلك هو الشئ الوحيد الذى نعتد عليه فى تحديد التقابل أو التوافق فى الفكر العقادى من خلال منهج مزدوج يعمد إلى التحليل ، وصولاً إلى دقائق هذا الفكر ، كما يعمد إلى التركيب ، وصولاً إلى كليته .

بمفرداتها التى تنضوى تحت باب الشعر أحياناً ، وباب النثر أحياناً أخرى . ويجب الاعتراف هنا بأن النظرة التراثية فيها يتصل بالأسلوب جمادات متناثرة مشتتة ، بمعنى أننا لانجد دارساً قديماً قد استوفى البحث فى مفهوم الأسلوب نظرياً وتطبيقاً ، اللهم إلا عبد القاهر الجرجاني ، الذى قدم نظرية كاملة حول (النظم) فى كتابه (الدلائل والأسرار) يذهب فيها إلى أن الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه^(١) ، وبينها عموم ومخصوص شكل يقول إلى توحد على المستوى العميق ، بمعنى أن تعدد طرائق النظم هو ما نسميه (الأسلوب) دون شارق حقيقى .

أما النظرة إلى الوافد الغربى ، فلإنا نفردنا إلى الوقوف على أشكال من التوافق والتخالف بينه وبين ما لاحظناه فى تراثنا القديم ، حيث لا يخرج الأسلوب - فى عموم - عن الطريقة الخاصة التى تتمثل فى

والنظرة التراثية تقدم لنا هذه المجاهات تحرك فيها مدلول الأسلوب ، لكن بالرغم من هذا التعدد ظل ارتباطها الأصيل قائماً على التعامل مع المادة الأولية للأدب ، وتعنى بذلك الصياغة اللغوية .

وعلى الرغم من وحدة دائرة التعامل ، نجد أن التعدد مائل فى بنية التفكير العربى القديم ، نتيجة لاختلاف منطقة الانطلاق ، ومنطقة الوصول ، إذ تكون هذه المنطقة - أحياناً - خارج الصياغة ، محلة فى فضاء الأغراض الكلية ، ثم تنزل منها إلى المادة المحسوسة بوصفها وسيلة الوصول إلى المثلى .

وقد تكون نقطة البدء من الصياغة ذاتها ، ثم يكون الخروج منها إلى دوائر المعنى الكلى أو الجزئى ، وإحداث حركة جدلية تجعل من اللغة انعكاساً للمعنى ، كما تجعل المعنى انعكاساً للغة ، وبين هذين الأمرين تثنى تنويعات داخلية ترتبط بجنس الأدب (الشعر والنثر) ، أو

كتابة مؤلف معين ، سواء أكانت هذه الكتابة خاصة بعمل محدد ، أم اتسعت لتغطي نتاجاً إبداعياً كاملاً ، بل قد يكون اتساعها مستوحياً لعصر بأكمله ، أو نتاج أمة معينة .

وبين الضيق والاتساع يأتي التظهير أحياناً أخرى ، والإغراق في الجانب الصياغي الخالص أحياناً ، والخروج منه إلى الجوانب النفسية والبيئية أحياناً أخرى ، ثم يكون ربط الأسلوب بالثقافة وتجلياتها أحياناً ثالثة .

ولا يمكن أن يتحقق شيء من ذلك إلا بمتابعة الظواهر التعبيرية ورصدها وخروج منها بالطاقت الغنية التي أنتجت المعنى ، سواء في ذلك أن تكون الطاقات متعلقة بدائرة (المدول) أو (الانحراف) ، أو بدائرة (الظواهر البراقة) التي تعتمد على أدوات البلاغة القديمة مع تطويعها للواقع الإبداعي المعاصر ، أو بدائرة (الإمكانيات النحوية) ، وإن كانت الدائرة الأخيرة تكاد تسيطر على ما سبقها وتوجه حركته .

ويجب كذلك أن يؤخذ في الحسبان عناصر الاتصال ودورها في العملية الإبداعية ، حيث يميل الخطاب الإبداعي إلى جانب المبدع ويلتصق به ، وينحول إلى بصمة له ، أو لوحة إسقاط تكشف عن باطنه . وقد يميل إلى جانب المتلقي ، وينظم حركته الداخلية تبعاً لهذه العلاقة ، بوصف التلقي إبداعاً منجداً لا يتوقف عند حدود الزمان أو المكان أو الأشخاص ، وقد لا يكون هذا ولا ذاك ، وإنما تتم محاصرة الإبداع في منطقة الصياغة المحسوسة دون مغادرتها إلى هذا أو ذاك .

(٢)

ومتابعة العقاد في أفكاره الأسلوبية تقتضي متابعتها أولاً في عقيدته النقدية التي سيطرت على حركته سيطرة كاملة ، ونعني بذلك إيمانه بالتفسير (السيكولوجي) الذي مثل له مرجعاً أساسياً في تعامله مع الخطاب الإبداعي . وبما أن الإبداع لن يتحقق له وجود عيني إلا من خلال اللغة ، فإن اللغة - على هذا النحو - تنتمي إلى المرجع نفسه ، أو لنقل إنها صدى له . ولا شك أن الرجل قد واجه مجموعه من الخيارات التي طرحت نفسها ، أو التي طرحها هو منذ أن اعتنى بالنتاج الأدبي في مختلف عصوره وبيئاته . وهذه الخيارات تتصل بالروافد النقدية المتعددة ، التي كان عليه أن يأخذ منها ما يتوافق مع نزعتة الخاصة . ومع تعدد الخيارات كان لا بد أن تأت عملية المفاضلة التي صرح بها مباشرة في قوله : إنه إذا لم يكن بد من تفضيل مدرسة من مدارس النقد على سائر مدارس الجامعة ، فمدرسة النقد (السيكولوجي) أو النفساني أحقها جميعاً بالتفضيل ، لأنها المدرسة التي يمكن الاستغناء بها عن غيرها ، دون أن تفقد شيئاً من جوهر النقد . ذلك أن هذا الاتجاه يعطي كل شيء عندنا بعمقنا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب . ولا بد أن تحيط هذه البواعث - إجمالاً وتفصيلاً - بالمؤثرات التي جاءت من معيشته في مجتمعه وزمانه . (٧)

والواقع أن توجه العقاد هنا يعود أساساً إلى قراءته لناقلين غربيين هما (سانت بيف) و (تين) . وقد كرس الأول جهده في وضع مفهوم جديد للنقد يجعل منه نقداً ذا غاية موضوعية ، هي استيعاب كل ما يتصل بالعمل الأدبي ودراسته . ذلك أن قراءة كتاب أو مؤلف معين تقودنا إلى مواجهة الإنسان في نفسه : حياته وفكره وروحه . ومن ثم فإن دراسة الأدب تقتضي السعي لتعرف موهبته بصورة مباشرة من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقاً من هذا الفهم راجع العقاد يعني بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، ويصفها تصنيفاً علمياً في أجناس بشرية .

أما الناقد الآخر فقد ذهب مذهباً مغايراً ، بالرغم من اعتداده - كسابقه - على قوانين العلوم الطبيعية في بناء أفكاره النقدية ، فقد ثان معنياً بالبحث عن القوانين التي تتحكم في عملية خلق الأدب ، التي كانت - من وجهة نظره - تخضع لعوامل ثلاثة : الجنس - البيئة - العصر . وخلاصة نظريته أنه يرى في العمل الأدبي مركباً كلياً يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . (٨)

كل هذا مع الإفادة البالغة من كشوف (فرويد) في علم النفس ، حيث استطاع العقاد أن يمزج البعد (السيكولوجي) بالبعد (البيئي) ، مع ما بينهما من تباين يؤدي إلى نتائج قد تتوافق وقد تتخالف . والمهم - عندنا - أن استيعابه لكل ذلك قد قاده إلى تحرى الحواصص التعبيرية التي تصل الأسلوب بصاحبه أحياناً ، وبيئته أحياناً أخرى ، وإن كانت عنايته أكثر بالأمر الأول ، نظراً لاعتناده بربط اللغة - في عمومها - بأصحابها ، ثم ربطها - في خصوصها - بأفراد الناطقين بها . ولذا كان المبدع الحق - عنده - هو الذي تتحقق لنا معرفته من خلال النظر فيها أبده ، أي أن الكلام على هذا النحو يأخذ شكل لوحة إسقاط تتجلى فيها دواخل الشخصية ، ما ظهر منها وما بطن ، دون الانكفاء على مطولات التراجم والسير التي تقدم الجانب الخارجي فحسب .

فالمبدع يقدم لنا باطنه بالنظر في تشكيلاته اللغوية التي تستوعب ما حوله ومن حوله ، لا من حيث هم قائمون في العالم ، ولكن من حيث هم محل لإدراكه ورؤيته ، ومتى عرفنا من (كلامه) ما يجب وما يكره ، وما يرفضه وما يكره وما يجرى طبعه وفكره ، أو يمر بهما في غير اكترات ، بدت لنا حقيقته جليلة صافرة ، وكان لسان الحال فيها بحق أصدق من لسان المقال .

واللغة - بعامه - أولى أن يقال فيها هذا ، نذري يقال عن المبدع ، لأن اللغة هي قوام التعبير الناطق بين جميع المتكلمين بها ، فإن لم نتعرف منها حقائق أحوالهم ، فما هي بأداة وافية بوسائل التعريف .

ولا يرى العقاد مبالغة في وصف اللغة المعبرة بأنها تمتلك معجراً خاصاً بها ، يمر عنها ، فإذا وضعنا معجمها بين يدينا ، فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة ، ولم يتبق لمراجع التاريخ والجغرافيا خبر تفصيلات الأسماء والأهلام . (٩)

اللون من الأداء - مع سابقه ، لكنه حافظ على أبعاده النفسية ، بمعنى أن تداخله مع سابقه كان ينول إلى لون من (العرض) ولقت النظر ، ولابد هنا من إيراد ملاحظتين :

الأولى : أن أبا نواس كان في تقليده - تداخله مع السابقين - حرصاً على محاكاة الأعراب أسلوبياً ، ونسب - هنا - الأزرار على جفاه الأعراب ، وبخاصة في باب (الطَّرْوة) ، الذي تلازم مع عملية التناس ، وإن كان لا يتوافق مع نبل جفاه الأعراب ، أي أن دواخله النفسية كانت غالبية على مقولاته الخارجية .

الثانية : أنه اجتنب التصرف في مطالع الأراجيز ، فهو تحكى مطالع الأقدمين في هذا الباب ، ومنها بعض الكتل التعبيرية المميزة ، مثل : (انعت كلباً) و (وقد أفتدى) و (يارُبُّ) ، و (لما) ، وكلها يمثل افتتاحيات تعبيرية للأراجيز ، وقد ظل محافظاً على هذا الشكل التداخل حتى حين ترك الأراجيز إلى ما يشبهها من المنجزوات .

فأبو نواس - في جملة - ماضٍ مع طبيعة العرض ، تمثل عليه هذه الطبيعة أن ينمى على الأطلال فينمعاها ، وتمثل عليه أن يحذو حذو الأقدمين فيبالغ في محاكاةهم ، ويترن من درايته باللغة شملة بدوية لا ملازمة بينها وبين أسلوبه ، حيث يلبس للحضر لبوسه ، ويناجي أبناءه ويناته بما يأنسون به من لغة الأندية ويجالس اللذات (٧) .

وعلى هذا النحو يتابع العقاد بعض الشعراء القدامى ، جاعلاً من إبداعهم صورة لشخصيتهم ، ففي الجاهلية نجد طرفة بن العبد نموذجاً لشخصية الشاب في مسلكها الفنى ، وحاتم بن عبد الله نموذجاً لشخصية الكهل ، وزهير بن أبي سلمى نموذجاً لشخصية الشيخ ، فكل منهم موصوف في شعره على حقيقته ، ويزيد على ذلك تداخل القيم البيئية والأخلاقية كما تواضع عليها المجتمع في عصرها .

وطرفة - مثلاً - لم يعمّر طويلاً ، فهو لم يهاوِ السادسة والعشرين من عمره . وقد نشأ في بيت من بيوت النسب العريق ، لكنه نشأ يتيماً ، إذ فقد أباه وهو طفل صغير ، فلم يزل من أعمامه كل حقه ، وابتلى بالظلم بين أهله الأقرين وعشيرته ، فركب رأسه ، واستقل براهيه ، وذهب يغامر في الحياة ، ولا يبالي الموت إذا هو عاش حيشة النعيم . مات ميتة الكريم :

ألا أيها اللاتمسى أشهد الوضى
وأن أحضر اللذات ، هل أنت ضلدى ؟
فإن كنت لا تستطيع دفع مَنبئى
فدعى أباهدا بما ملكك يدى

وإذا خوفه الآخرون العمر القصير قال : « ما أقرب اليوم من غد ! » ، وقال : إن العمر - طال أو قصر - كالخبل الذى يربط به البعير ، وطرفه الآخر في يد القدر ، لا يدري متى يجذبه منه . وعلى كثرة الاهتمام بالأخبار في الصحراء - لأن الأخبار ترتبط بالحياة والموت والأمن والغزى - لم يكن طرفة يبالي أن يسأل عن خبر مغيب عنه ، وكان يقول لمن يشغلون أنفسهم بالسؤال والاستطلاع :

فالأفكار الأسلوبية هنا تتحرك من دائرة اللغة بكل شمولها ، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها ، ثم تتوقف عند كل مبدع على حدة ، ليأخذ خصوصيته ، نتيجة لتمايز المبدعين - باطنياً - تمايزاً يحقق لكل منهم شخصية مستقلة ذات سلوك تعبيرى متتابع ، لا يتخلف إلا نادراً ، ولأسباب قاهرة . ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفى إلا بالتدقيق في الوسيلة المادية الملموسة وهى الصياغة . وكأنما كان العقاد بهذا يرد على الهجمة الكلاسيكية التى كانت تعمل على تأكيد الواقع الخارجى على حساب الذات .

(٣)

ونتيجة لهذا الاعتقاد اللغوى يوحّد العقاد بين حياة المبدع وفنه ، بمعنى أن الطبيعة الفنية الحقيقية هى التى تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته ، أيًا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الشراء أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ . وقام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان المبدع ، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع إبداعه ، وموضوع إبداعه هو موضوع حياته ، فدهوان الشاعر - مثلاً - ليس إلا ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسه مما تتألف منه حياة الإنسان (٨) .

وهذا المدخل النظرى يكاد يسيطر على حركة العقاد التطبيقية في دراسته لبعض الشعراء القدامى ، ولأبى نواس على وجه الخصوص ، حيث تعامل مع هذه الشخصية تعاملًا نفسياً خالصاً ، حاول فيه استكشاف أبعادها ، وتفسير مسلكها التعبيرية ، برده إلى المكونات المبكرة ، وخلص من هذا الرد إلى أن طبيعته ظاهرة من ظواهر (العرض) الذى سيطرت عليه الطبيعة النرجسية ، بل إنه وحد - فيه - بين العرض النرجسى والعرض الفنى . ذلك أن الشعر النواسى يواجهنا بالغاز لا تفهم ، حيث يلتقى فيه الزندقة والنسك ، ويتلاحق غزل المؤنث وغزل المذكر ، ويمتزج الغزل بالجد . لكن إذا أدخلنا في حسابنا طبيعة العرض النرجسى ومشتقاته ولوازمه ، لم يبق من هذه النقائض لغز يستعصى على الفهم ، وأصبحت هذه الألغاز في كثير من المناسبات هى المفتاح الحاضر الذى يحل كل إشكال .

فالعرض الفنى هو قوام الحركة التعبيرية في الخطاب النواسى ، فلا يجهل أن يتغزل أو يبرئ ، أو ينظم النسك والحكمة ، وإنما يجهل أن (يعرض) من طويته (دوراً مسرحياً) يلفت النظر ، وكل عروضه الفنية هى مسرحيات تتميز بموضوع محدد ، لكنها تتساوى في صيغة واحدة ، هى صيغة التمثيل .

وليس معنى هذا أن العقاد يفرغ كل الإجراءات التعبيرية النواسية من الشعور ، بل معناه أن العرض هو الباعث الأول عنده ، وما عدا ذلك من شعور واقعى أو شعور فنى فهو تابع من توابع الباعث الأصيل (٩) .

ويتجاوز العقاد بهذا التفسير الخطاب الذاتى إلى الخطاب التناسى ، الذى تعامل معه أبو نواس كثيراً ، حيث تداخل - بهذا

ستبدى لك الأمام ما كنت جاهلا
وبأتيتك بالأعبار ما لم تزود

غير أنه مع إقباله على متعة الحياة لم يكن يرضى لنفسه مكان
الرجل الجبان الذي يهرب من واجبه كلما دُعي إليه :

وإن أذع للجلل أكن من حمامها
وإن (نخل) الأعداء بالجهد أجهد

ويخلص العقاد من هذا التحرك التطيقي إلى أن طرفه - في جلته -
نموذج للشباب النبيل الذي يرضى نفسه ، ولا يرضى عنها إذا تخلفت
عن أنداده ، ونظراته في مقام الشجاعة والندى ، ولا يقبل من قومه -
إذا أعطاهم حقهم في ساعة الشدة - أن يحولوا بينه وبين (ساعة المتعة)
بتخويفه من اللوم ، أو تخويفه من عواقب الإسراف^(٨) . والغريب أن
مغالة العقاد في هذا المسلك التفسيري قد دفعته إلى إحالة الخطاب
الإبداعي إلى خطاب تاريخي ، يصلح ترجمة لحياة صاحبه ، خصوصاً
إذا كان التاريخ الفعل خلوا من مواصفات المبدع ومن أطوار حياته ؛
ففي هذه الحالة يقوم الخطاب الإبداعي بمهمة الترجمة الوافية . فشاعر
كابن الرومي ، لم يعثر له في تاريخه على ما يشكل مادة لترجمته أو حتى
ما يقرب من ترجمة وافية له ، لأنه كان مضطراً للزيادة في موضع ،
ومفطراً للنقص في موضع آخر ، وبين أجزائه فجوات واسعة ، ولا
حيلة للمتلقى في ملئها . فلا خبر عن صباه ، ولا عن دراسته ، ولا
عن أهله ، ولا أمر مفصل موثوق به من أمور معيشته وبغير هذه
العناصر الجوهرية لا تقوم ترجمة ، ولا يكمل تصوير رجل ، وعلى هذه
القلة في الأخبار التي بين أيدينا ، لا تسلم من الخطأ حيناً ، ومن
المبالغة أحياناً .

ويرى العقاد أن ابن الرومي قد عوضنا بعض العوض عن ذلك
النقص الكبير. بخاصة فريدة ليست في غيره من الشعراء ، هي مراقبته
الشديدة لنفسه ، وتسجيله وقائع حياته في شعره .

يلاحظ ذلك في تسجيله لأسماء من مدحهم أو مهاجمهم أو وصفهم
أورد عليهم . وما عاب أحد مشيته ، أو أكله ، أو لبسه العمامة ، أو
طريقته في النظم ، إلا كان ذلك خبر مفيد في ديوانه . ولم يعرف أنه
كان يشتهي طعاماً أو فاكهة إلا وذلك معروف من خطابه الشعري قبل
أن يعرف من نواذر المتحدثين عنه ؛ وما خامر طويته خلق همود أو
منموم إلا شهد به على نفسه كأنه في حرج من كتمانها :

أقر على نفسي بمعيبي لأنني
أرى الصدق يحبو بينات المعاييب
لؤمت - لئمر الله - فيما أتيت
وإن كنت من قوم كرام المناصب
ولا بد من أن يلوم المرء نازعاً
إلى الحمأ المسنون ضربة لأزب

على أنه يشهد بخلة الكذب على نفسه كما يشهد لها بهذا الصدق
المقرون بإظهار العيوب فيقول في أصرح عبارة :

وإن لدو خليف كاذب
إذا ما اضطرت وفي الأمر ضيق
وهل من جناح هل مرهق
يدافع في الله ما لا يطيق^(٩)

وهذه المداخل النفسية هي التي تجعل للإبداع - عند العقاد - مكانة
فنية عالية ، وأن يكون له جمهور من المتلقين يحفظونه ويرددونه ؛ لأن
مثل هذا الإبداع هو الذي يرينا ما في الدنيا وما في نفس الإنسان ،
وتعرف فيه الطبيعة على لون صادق ، لكنه لون بديع فريد لأنه لون
القاتل دون سواه ؛ فيجتمع للمتلقى خبطة المعرفة من طرفيها ،
ويتسع أمامه أفق الفهم وأفق الشعور ؛ إذ يتكرر الشعور الواحد كأنه
مائة شعور ، ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك
هي الوفرة التي تتضاعف بها ثروة الحياة ونصيب الأحياء فيها^(١٠) .

ويبدو أن هذا المنحى العقادي كان وليد إدراك معين (للجمال)
والتمييز بين الجمال البسيط الصادق ، والزخرفة الصناعية الكاذبة ،
فالعقاد يرى أن النفوس مجبولة على أن تطلب الجمال ، وأنها لا تكتفى
بالتأني ؛ فنحن لا نشرب اليوم في قصب من الخشب ؛ لأننا لا نفتصر
في صنع أدواتنا على تحري المنفعة البحتة منها ، ولكننا نشرب في آنية
تحمل الماء كما يحمل القصب ، مع جمال في اللون والصناعة والملمس
والنظر ، ولكن هل ترى أننا لوجئنا بالقصب الأرضي ووشيناه بالحريش
الناعم ، وحليناه بالذهب البراق ، وعلقنا على حواشيه من الجواهر
النفسية ما تغلو قيمته وتسرع رؤيته ، فهل يكون بهذه الحيلة المصطنعة
أجمل رونقاً - مع اعتباره آنية للشرب - من كوب الزجاج المثقن
البسيط ؟

يجيب العقاد : لا ؛ وسبب ذلك أنه لم يعد قصباً ولا كوباً ، ولكنه
عاد شيئاً آخر مستعاراً له الجمال من غيره لتكلف الإعجاب
والنفاسة ؛ وأما الكوب فهو بخلاف ذلك ؛ لأنه جميل وهو كوب لم
يستعمله شيء من خارجه .

وبسبب ذلك يجب أن يكون التحرك التعبيري - بكل مستوياته -
جماله في ذاته وفيما يؤديه من وظيفة ، تلزم به طبيعته ، وليس فيما
يضاف إليه من زخرفة شكلية مستعارة^(١١) .

ومن الواضح أن هذه النظرة الأسلوبية كانت تعتمد - عند العقاد -
على حقائق تطبيقية ؛ فقد تذاكر مع إخوانه الأدباء بعض النماذج
الشعرية ، وطرحوها للمناقشة النقدية ؛ وهو طرح يعتمد جماليات
(الأسلوب) وجماليات (المعنى) ، وكان الأسلوب - على هذا النحو -
ينصرف إلى جانب الصياغة التي تتقابل مع (المعنى) .

وتمثل هذه الحقيقة الإدراكية في عرضه لبنت النابغة :
فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن عمت أن المنشأى عنك واسع
وقول الآخر :

كأن فججج الأرض وهي فسحة
على المسارب المطلوب كفة حابل

بدخول دائرة (الطبع) ، ولبعضهم بالانتظار في دائرة (التكلف) .
على أن يلاحظ أن هذه المحاكمات تندرج داخل إجراءاته السيكلوجية
على وجه العموم ، فلا يمكن للمتلقى أن يتقبل نتاجاً عظيماً إلا إذا كان
دالاً على صاحبه بحكم كونه (مطبوعاً) ، « فليس في لغات العالم كله
شاعر مطبوع لا يفهم نفسه من كلامه ، ولا يعرف عواطفه من تعبيره
عنها ، أو عن العواطف في قلوب غيره » .^(١٣)

على أن الصناعة ليست مرفوضة من العقاد في جملتها ، وإنما يقبل
مها ما يتصل بالطاقت الاختيارية . ذلك أن هذه الاختبارات تكون
محكومة - عند المبدع - بدوافع خفية تتجلى عن طريق تجسدها في
مفردات ذات مواصفات صوتية تعكس فيها دلالية معينة .

من هذه الصناعة التي يقبلها صناعة ابن الرومي في ميوله التعبيرية
إلى صيغ بعينها ، بخاصة صيغ الأفعال المزينة والمشتقات التي يتعامل
مع مختلف أبنيتها وأوزانها ، فأساء الفاعل والمفعول والزمان والمكان
وصيغ التفضيل والمبالغة والصفات المشبهة والمصادر - تكثر في خطابه
الشعري كثرة غير ملحوظة عند سواه .

وبجانب أن هذه المنطقة التعبيرية خاصة عند ابن الرومي ، فهي
خاصة شمولية ترتبط بنتائج دلالية محددة ، إذ يلجأ إليها المبدع الذي
يتعامل باللغة العربية إذا أراد أن يدخل بمعناه إلى دائرة الإطار الدلالي
الموسع في مستوياته كافة ، وذلك راجع - في رأى العقاد - إلى خاصية
في اللغة العربية ، إذ ليس فيها ظروف كالظروف التي يشتقها الإفرنج
من معظم الصفات والأسماء ، بإضافة صغيرة في أول الكلمة ، أو في
آخرها ، فتدل على المعنى المقصود ، وتدل كذلك على اختلاف الدرجة
والقوة في أداء ذلك المعنى . فإذا أراد الشاعر العربي أن يلتفت إلى هذه
الفروق فلا بد له من الاستعانة على ذلك بالمشتقات والأفعال المزينة ،
كما فعل ابن الرومي ، إلا أنه كان يسرف في جمعها معاً ، حتى تنبئها
الأذن في بعض الأبيات ، كقوله :

صاحبة صواغة صيفاً .: بدعها لم تطلق في غسل

فالعقاد يراها ركيزة منه كان يقع فيها في استطراداته ، لكنه يردّها
إلى أبعاد داخلية عند الشاعر ، حيث كان دافعه إليها وسواسه ، لأن
طبيعة الموسوس لا تنفر من التكرار كما تنفر منه سائر الطوائع . على أنه
كان يجمع بعض المشتقات والحروف المشابهة المخارج لتساخ ، وقد
تسحسن في أصعب القوافي كما قال في الجمجمة :

سلام وريحان وروح ورحمة .: عليك وعمود من الظل سنجح
ولا يرح القاع الذي أنت ربه .: يرف عليه الأقحوان المقلج

فإن للراء والحاء (راحة) في القلب تزداد بالتكرار ، ولعمد لما بعدها
من الظل الممدود والتضخيم المقبول في هذه الغافية المصيبة .^(١٤)

وهذا الملحظ الأسلوبى الدقيق يمتد - عند العقاد - ليتصل بمقولة
لغوية قديمة هي (قوة اللفظ لقوة المعنى) ، حيث يكون التعامل مع
الصفة الفعلية وسيلة لتكثيف الدلالة بإحداث تغيير محدد في
(التشكيل) الذي يؤدي إلى مضاعفة الحروف . ذلك أن الفعلين

يؤن إليه أن كل ثنية
تيممها ترسي إليه بفاتيل

وقول الثالث :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها
وأستار خيب الله دون العواقب
ألا من يرمى غايى قبل مذهبي
ومن أين ؟ والنهايات بعد المذاهب

حيث خلع العقاد من هذه المحاورة النقدية إلى أن الأبيات
سائفة ، تخلص بالذهن إلى (المعنى) في ثوب من (اللفظ) شفاف ،
لا تستوقفنا من لفظة مزوقة ، ولا تعطلنا لديه نكتة فارغة ، على عكس
البيت المشهور :

وأسطرت لسؤلوا من نرجس وسفت
وردا وعشت على العنكب بالسرور

أو الآخر :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي
وأشقى وبياض الصبح يفرى بي

أو الثالث :

إذا ملك لم يكن ذا هبة
فدعه لدولته فاهبة

والمفارقة الأساسية بين النعتين أن (الأسلوب) في النمط الأول
يجوز بنا إلى معناه دون توقف ولا انتباه ، وفي الثاني يوقفنا عند اللفظ
المقصود ، فلا نجوز به إلى المعنى إلا إذا كان ذلك عن عمد ، فالألفاظ
في الأول تخدم المعنى ، وتقدمه لنا دون أن تقدم نفسها ، ومن أجل
ذلك استحقت مواصفات الجمال ، والألفاظ في الثاني تستوقف المتلقى
لديها ، ولحجب عنه المعنى ، ومن أجل ذلك كانت مزورة
مبهرجة .^(١٥)

والواضح أن يحمل هذا الرأى بكاد يتعارض مع المنهج الأسلوبى
الحديث في إدراكه الحقيقي للمكونات التعبيرية ودورها في إنتاج
المعنى ، إذ إن هذه المكونات لا تستحق أن تدخل دائرة (أسلوب) إلا
إذا كانت كثيفة بحيث تشكل حاجزاً يصد البصر أن يتجاوزّه ، بل
يتوقف عنده وينشغل بتشكيلاته . وليس معنى هذا دعوة إلى تكلف
الصنعة والزخرفة ، ولكن معناه أن الإجراء الصياغى في كل مستوياته
له شرعية الوجود ، وأحقية التعامل ، دون حجر على نوع معين من
النتائج تحت مقولة الصنعة ، وخاصة الصنعة البديعية ، فالذى تصوره
أن من أخطأ ما قدمته البلاغة القديمة مبحث (البديع) بكل
احتمالاته التشكيلية التي تتحقق على مستوى السطح ، أو على مستوى
الباطن ، وتؤثر في إنتاج الدلالة تأثيراً بالغاً ، لا يقل أهمية عن تأثير
مباحث (البيان) أو مباحث (المعاني) .

من هذا المنطلق يتحرك العقاد إلى المبدعين ليحاكمهم بقدر
اعتمادهم على الصنعة في تشكيل قوالبهم التعبيرية ، فيسمح لبعضهم

ويخلص العقاد من ذلك إلى عدة نتائج :

أولاً : أن هناك ارتباطاً بين الحروف ودلالة الكلمات .
ثانياً : أن الحروف لا تتساوى في هذه الدلالة ، ولكنها تختلف باختلاف قوتها وبروزها في الحكاية الصوتية .

ثالثاً : أن العبارة بموقع الحروف من الكلمة ، لا مجرد الدخول في تركيبها .

رابعاً : أن الاستثناء في الناتج الدلالي لا يتأتى إلا من اختلاف الاعتبار والتقدير ، دون أن يمثل ذلك شذوذاً في طبيعة الدلالة (الحرفية) .^(١٧)

والحق أن الاهتمام بالحرف المفرد - وإن كان خارج إطار الدلالة - على العموم - ذو طبيعة خاصة تعود إلى عملية الاختيار التي يقوم بها المبدع في المرحلة الأولى لتعامله مع مخزونه المعجمي . وربما كان اهتمام العقاد بهذه المنطقة اللغوية مرجعها إلى أن القدامى قد أعطوا عناية كبيرة لعملية النطق - كماً وكيفاً . ومن هنا كان في التقدير دائماً وعي المدع بمستويات الصياغة صوتياً ، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام ، وبالسلوك اللغوي ، ويردود الفعل التي تصاحب عملية التلقى .

والتعامل اللغوي على هذا المستوى - عند العقاد - هو وسيلة الدخول إلى منطقة (الشعرية) ؛ ذلك أن تعامل المبدعين عموماً والشعراء خصوصاً مع الدوال إنما يكون بهدف استيعاب المحسوسات ، والقدرة على التعبير عنها في (قالب) جميل . وقد تكون هذه المحسوسات عامة شاملة ، وقد تكون خاصة محدودة ، وقد تكون الدوال رمزا على الإدراك الواعي لمفردات الطبيعة والكون ، وقد تكون وسيلة للدخول إلى عالم الدلالات الكلية في (الحب والغزل ، والافتتان بالأزهار والرياض ، أو النشاط إلى الأغاريد والأحان ، والولع بالكواكب ومناظر الفضاء ، أو الحنين إلى الفلوات ، أو البحار والأجرام والأدواح ، أو إلى الأسواق وميادين الفتوة والنضال ، وسائر المعارض التي تعرض فيها أحوال الناس وسرايرهم في الاجتماع والانفراد) .

وهذه المحسوسات تكون عامة شاملة ، أو خاصة محدودة - كما تقدم ؛ وقد تكون قوية أو لطيفة أو عميقة أو مضطربة أو سلسلة سائفة . لكنها على جميع حالاتها هي الشرط الألف والأول للشاعرية في لبابها ، وما عدا ذلك من الصفات والأدوات إنما هو نافذة تضاف دون تأثير معين .^(١٨)

وبالرغم من هذا التحرك الصحيح لرصد ظواهر الأسلوب ، نجد أن العقاد يقدم رأياً قد لا يتوافق مع تدقيقه في تكوينات الأسلوب ؛ إذ يرى أن اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباحث الذي من أجله صور أو صبح التماثيل ، أو غنى ، أو وضع الأحان ؛ فعنده أن الباحث إلى الشعرية موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والأحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والحواس حسب اختلاف المواهب

بمختلفان في قوة التعبير باختلاف الحركة بينها ، كما يحدث في (قسم . قسم) بتشديد السين ، وكما يحدث بين (شهد وشاهد) ، وبين (عرف وعرف) ، وبين الأفعال اللازمة والأفعال المتعدية لمفعول واحد أو لمفعولين على وجه العموم .

كما يمتد هذا الناتج الدلالي المميز إلى اختلاف الأوزان في الجموع ، فتدل على الكثرة أو القلة ، كما تختلف أوزان الصفات أحياناً فتدل على التمكن أو النقص في تلك الصفات . ومن أمثلتها صفات : الكبير والمتكبر والمكابر والمكابة ، إلى أشباه هذه الفوارق الخفية التي لا نظير لها في كثير من اللغات .^(١٩)

(٥)

وربما كان مرجع هذه الملاحظات المعقادية في (اللفظ والمعنى) و (الطبع والصنعة) هو نظريته إلى ثنائية العلاقة بين (الدال والمدلول) ؛ فاستناداً على مقولات المناطقة والبلاغيين يفصل العقاد بين الاسم والمعنى من جهة ، والمسمى من جهة أخرى ، وإن كان يرى أن الأخير لا وجود له إلا في الذهن . يقول العقاد : إن الاسم هو الكلمة الدالة على ذات المسمى ، والمعنى هو ما (يعنيه) القائل بتلك الكلمة ، أي ما يقصده حين يتكلم بها كأنما ما كان مقصده .

وبهذا يفسر اختلاف المعاني في أذهان الناس والشئ واحد ، ثم يختلف مدلول ذلك الشئ على حسب اختلاف المقاصد عند المتكلم الواحد ، أو عند المتكلمين الكثيرين ، أما الشئ المادى فهو حقيقة المسمى أو ^(٢٠) ~~شيء~~ .

ويتم هذا الإدراك التحليلي للكلام إلى منطقة (الحرف) ؛ إذ إن لها مدخلاً في إنتاج الدلالة على نحو من الأنحاء . ويتحقق ذلك من خلال التمايز الصوتي بين حروف الهجاء ؛ وقد يكون مع ذلك نوع من التعلق بعناصر المعنى ؛ فالحروف ليست سواء في حكاية الأصوات ، وإنما يقع بينها اختلاف بمقدار صلاحيتها لحكاية الأصوات المسموعة ، دون تلازم في مصاحبة المعنى .

ويرى العقاد أن تدخل الحرف في الدلالة يكون محدوداً بإطار موقعه المكان ؛ فالميم - مثلاً - في أواخر الكلمات تدل دلالة لا شك فيها عند الاستماع إلى كلمات (كالحتم والحسم والجزم والخطم والحتم والكتم والعزم والقضم والكظم) ؛ فأمثال هذه الكلمات لا تخلو من الدلالة على التوكيد والتشديد والقطع الذي يتصل بالمعاني الحسية أحياناً ، وغير الحسية أحياناً أخرى ، مثل : القطع بالرأى .

وحرف (السين) على نقبض (الميم) ، حيث يدل على المعاني اللطيفة (كالمس والوسوسة والنبس والتنفس والحس والمساس والاقبباس) ، ولكنه يتغير إذا تغير موقعه من الكلمة .

وربما فعلت المجاورة فعلها عند نقل الحروف من الدلالة على المعاني اللطيفة إلى الدلالة على غيرها ، كما يحدث في كلمات (الكسر والفسر والعسر والأسر والخسر) ومشتقاتها وفروعها .

ويؤصل العقاد هذه الظاهرة العباسية بردها إلى العصر الجاهل وصدر الإسلام ، حيث يرى أن شعراءها كانوا أوفر الشعراء حظاً من مزاي الفطرة وهيوها على السواء ؛ فهم أصحاب معنى مستقيم ، ولغة قوية ، وشعور لا بهرج فيه ولا التواء ، وهم إلى جانب هذا مبتدلون متعشرون في صوغ الشعر ، لم يصلوا بالقصيدة ولا بالأغنية إلى مبلغ الإتقان ووحدة المدلول . ولعلمهم لم يملغوا في ضرب من الشعر مبلغه من الإتقان غير الرجز ؛ لأنه مفكك بطبيعته ، لا يحتاج إلى تنسيق واتسلاف .

وما زالت هذه الظاهرة القديمة تؤدي دورها في العصر العباسي مع تغاير تحمته طبيعة العصر والتطور ، حيث يزداد الإتقان الصنائي ، ويتناقص الشعور الفطري ، حتى تناهيه زيادة ونقصه في أواخر عهد العباسيين ، فأصبح الإفراط في الصناعة بهرجاً ، والإفراط في ضعف الشعور الفطري تكلفاً واصطناعاً ، وتلاقى هذا وذاك في كثير من الزيف الذي لا هو صناعة جيدة ، ولا هو فطرة جيدة ، لكنه مسخ للصناعة والفطرة لا خير فيه .

ويخلص العقاد من ذلك إلى أن شأن جميل في هذا شأن غيره من أبناء عصره وسابقيه : يأل بالكلام السهل البسيط ، لأن معناه سهل وبسيط ، ولأنه يملك القدرة الفنية التي يعمد بها إلى المعاني المركبة فتسلسل له ، فإذا هي مجلوة في ثوب من البساطة يمدح السامع حتى يحسبه خلواً من كل تركيب (٢٧).

ومن المدهش أن العقاد يحدث تداخلاً بين الظواهر النفسية والظواهر البيئية الوراثية ، حيث يصبح التداخل وسيلة لإفراز إجراءات تعبيرية تنم عن الأمرين معاً . وهو يقدم في هذا السياق (عمر بن أبي ربيعة) نموذجاً لهذا التداخل ؛ فهذا الشاعر إمام مدرسة اللاهين بالغزل غير مدافع ، أو لنقل إنه كان أصلح رفقاء عصره لإتقان هذه الصناعة . وتفسير ذلك يرجع — عند العقاد — إلى الظروف البيئية الضيقة التي أحاطت به ، فقد كان على يسار عينه على اللهو والفراغ ، وكان على وسامة مقبولة ، كما كان ذا شأن في بيته يرفع من شأن غزله في قلوب النساء ، وكان للمرواة دخل في غزله نتيجة لما قيل في ترجمة حياته من أن أمه (كانت أم ولد يقال لها مجد ، سببت من حضرموت أو من حمير) ؛ ومن هناك أنه الغزل ، إذ يقال : غزل يمان ودل حجازي . ومن المؤكد أن في غزل البجانية — بدوهم وحضرهم — ما يركى هذه الملاحظة ويمزجها . فإذا نحن أضفنا قول القائلين بانتقال الخلافة من الأمهات إلى الأبناء من طريق الوراثة — وهو غير ضعیف في حكم العلم ولا في حكم التجربة — فليس في وسعنا أن نضعف القول بالآثر الذي يأتي من العادة ، وانتقال الأخلاق من طريق الملازمة والمشااهدة .

ويتساق مع هذا الأثر البيئي ، التركيب النفسي الداخلي ، إذ يرى العقاد في (عمر) جانباً أنشويًا يظهر في خطابه الشعري في كثير من المواضع التي تنم عن ولع بكلمات النساء ، والتمتع بروايتها ، والإبداء والإعادة فيها ، مما لا يستمره الرجل الصارم الرجولة . وليس أدل على ذلك من أنه كان يتشبه بالنساء في تدليل نفسه ، وإظهار

والمملكات (١٩) . فإذا كنا نوافقه على أن اللغة ليست هي الشعر ، فكيف نوافقه على أن الشعر ليس هو اللغة ؟

(٦)

وربما لهذا تجاوز العقاد عن ربطه السابق بين الأسلوب والتكوين الباطني للمبدع ، كما تجاوز عن دور الكلمة والحرف في إنتاج الدلالة ، لجعل الخطاب الأدبي — عموماً — انعكاساً للمجتمع ، ومن ثم يكون الأسلوب انعكاساً لعادات الأمة وتقاليدها وقيمتها ، وهذا ما يؤكدته النظر في فن كفن الشعر ؛ فمن لا يفهم من شعر الرثاء — مثلاً — في اللغة العربية إلا أنه شعر بكاد ينتهي بانتهاه مآله ، فليس له أن يتصدى لفهم الأدب ، ولا أن يستخلص أحوال الناس عامة من ظواهر الخطاب الشعري .

فالتلقون قد ينسون الموق المبكين في دواوين الشعراء الأقدمين ، ومع ذلك يمكن الخروج منها بالفائدة الأدبية ، والفائدة الاجتماعية التي تستفاد من أي خطاب جدير بتلقيه كيفما كان . فمن الخطاب الشعري يمكن استشفاف قيم الحياة الفانية ، وقيم الحياة الباقية عند مبدعيه ومتلقيه ، كما يمكن — في الوقت نفسه — الكشف عن هواطف الحزن ودواعيه ، التي تنم عن مآثر الأموات والأحياء ، ومنه نتبين كل خلق يتجلى في موقف الفراق الأخير ، حيث يحمد الناس في مقام العزاء والوفاء (٢٠).

وكان الأسلوب — على هذا — أصبح لوحة إسقاط ذات جانبيين متلازمين ؛ فمن جانب تمثل حقيقة المبدع الداخلية ؛ ومن جانب آخر تمثل حقيقة المجتمع التكوينية ؛ فهو يجمع بين الفردي والجماعي على صعيد واحد .

وهذه الجماعية هي التي تتيح للسامع العربي أن يفهم المعنى المقصود على الفور إذا سمع واصفاً يصف حسناء بأنها (بدر على غصن فوق كتيب) ؛ لأن ذهن هذا السامع قد تعود على النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية ؛ فهو لا يرسم في ذهنه قمرًا وغصن شجرة وكومة من الرمل حين يسمع تلك العبارة ، ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ، ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف ، ومن الكتيب فراهة الجسم ودلالتها على الصحة وتناسب الأعضاء (٢١).

وإخلاص العقاد لهذا التوجه الذي يجعل من الأسلوب تشكيلاً جماعياً ، دفعه إلى دراسة بعض الشعراء وخصائصهم الفنية من خلال تداخلهم مع ظواهر عصرهم وبيئتهم ؛ فالنظر في الخطاب الشعري لشاعر مثل (جميل بثينة) يعطى مؤشراً أولياً على بعض الخواص الشمولية التي تتجلى في خطابه ، كالبلاغة والسهولة ، والترقى في الصناعة الشعرية إلى درجه لا يحلوها شاعر من أبناء عصره ، وذلك على الرغم من تداخلهم — إجمالاً — في الفطرية الشعرية ، فلمهم مزاي الفطرة وهيوها في آن واحد ، ولا سيما العيوب التي لها اتصال بكل صناعة من الصناعات . ويرى العقاد أن ظواهر العصر تتجلى في شعر جميل كما تتجلى في شعر غيره ؛ فمن مزاي الفطرة الصدق والبساطة وقرب الأداء ، ومن عيوبها النقص والسذاجة وقلة الإتقان .

التمتع أمام طالباته ، وخطابه بالأبيات التي تترجم عن هذه الحقيقة ترجمة كاملة - (٢٣)

ويتهى العقاد من كل ذلك إلى أن معرفة البيئة أمر ضروري في التعامل النقدي مع الخطاب الأدبي بعمامة ، والخطاب الشعري على وجه الخصوص . لا يقتصر ذلك على أمة دون أمة ، ولا على جيل دون جيل ، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك مراحل تاريخية تزداد فيها الحاجة إلى الإلمام بالبيئة للكشف عن ظواهر الأسلوب ، وهو ما لاحظته بالنسبة لمصر في (الجيل الماضي) ، وذلك راجع إلى أن هذا الجيل قد غطى عدة بيئات متميزة لا يربط بينها من روابط الثقافة غير اللغة العربية التي كانت أداة الكاتين والناظمين جميعاً ، وهذه الظاهرة اللغوية نفسها لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ، ومن نشأوا على الدروس المعاصرة ، ثم الاختلاف بين هؤلاء جميعاً وبين من أخذ بنصيب من هذا وذلك (٢٤)

فالتعامل النقدي مع الخطاب الأدبي يقتضى - إذن - حركة مزدوجة تنظر إلى الداخل المحلى ثارة ، وإلى الظاهر المحيط تارة أخرى ، لترصد أثر هذا وذلك في إنتاج الصياغة أولاً ، ثم إنتاج الدلالة الثانية ، وبغير هذين لا يمكن أن يتحقق للشخصية الأدبية وجود فني ، وبخاصة في مجال الإبداع الشعري الذي لقي من العقاد عناية خاصة في كل ما ألف أو تحدث أو جالس .

ولا شك أن هذه الازدواجية قد قادت إلى عدم التوافق الفكري في بعض الأحيان ، فبينما أثنى على ابن الرومي لأنه استطاع أن يقدم لنا ترجمة حياتية من خلال خطابه الشعري ، نراه يعود ويرفض أن يكون هذا المسلك التعميري هو المسلك الصحيح في تشكيل الطابع الشخصي للتجربة ، حيث يرفض ما يتحدث به الشعراء والنظامون عن ذواتهم وسرد تاريخ حياتهم في إبداعاتهم ، بل لا يسمح لمثل هذا الأداء بدخول دائرة (شعر الشخصية) ، لأن هذه الدائرة تعتمد على إمكانات المبدع في التعبير عن دنياه كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، من أجل هذا أن يمتاز إبداعه بجزية ، ويتسم بسمه لأنه إنسان له ذوق وخاطلة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين ، ولا يشبههم الآخرون فيها . وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس وخصوصية في اللوق تتجلى في القوة أو الرفاهة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائناتاً ما كان ، وتخرج من عداد النسخ الأدبية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة . فإن لم يكن للشاعر إحساس بمتاز به ، ويصور لنا الدنيا على صورة تناسبه ، فهو ناقص وصانع ، ونظمه تنمى بعرف باختلاف الصيغة والصناعة ، ولا يعرف باختلاف الحس والطبيعة (٢٥)

فالازدواجية قد انتهت - عند العقاد - إلى الفصل بين البناء السطحي والبناء العميق في (الحس والطبيعة) ، بالرغم من أننا لا يمكن أن نصل إلى الشان إلا من طريق الأول ، والكشف عن إجراءاته هو وسيلة الوقوف على منطقة الباطن ، وتحقيق ما فيها من زيف أو صدق ، وإن كان هذا لا ينفي إيماننا بأن الإبداع الحق ليس

من الضروري أن يكون ترجمة لصاحبه ، بمعنى احتوائه على سنة المولد ، والأصل ، والمنشأ ، والتعليم ، وما شاكل ذلك من الأنباء والحوادث التي لكل إنسان نصيب منها ، ولو لم يكن شاعراً أو كاتباً ، ولا صاحب ملكة . ولكن الضروري أن نعرف نفس هذا المبدع ما هي ؟ وما مزاجه ؟ وما رؤيته لعالمه ؟ وكيف يلوح لها ؟ وكيف تؤثر فيه تفكيراً وخيالاً ؟ ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتدقيق في جسد العمل الإبداعي ، أى اللغة ، وهو أمر كثيراً ما أخفله العقاد نتيجة لعنايته بالأطر الدلالية التي يتحرك فيها الشعراء ، والنظر فيها للكشف عن مميزاتا وهيوتها ، فإن تجاوزها إلى الصياغة ، فإنه يهصر حركته داخل دائرة (الصواب والخطأ) ، متابعاً في ذلك جهمرة النقاد العرب القدماء ، بل إنه في مقولته عن « شعر الشخصية » لم يخرج عما رده القاضى الجرجاني صاحب الوساطة ، والعسكري وابن رشيق وغيرهم .

(٧)

كان الجمع إذن بين الفردية والجماعية سمة واضحة في إدراك العقاد للأسلوب ، حيث تمثلت الفردية في خصوصية الانعكاس النفسى ، وتمثلت الجماعية في عمومية الانعكاس البيئى .

وكلا الأمرين يزدى إلى تعدد الأساليب نتيجة لتعدد المبدعين ، فالواقع التجريبي والاستقرائي يؤكد التمايز بين الأفراد في تعاملهم مع اللغة ، فهم جميعاً لا يتكلمون ولا يدعون بأسلوب واحد . ويرجع ذلك إلى أنهم لا يفكرون ولا يحسون على نمط واحد . ولا مناص من الاختلاف في الأسلوب مادام هناك اختلاف في البعد الذهني والبعد العاطفي ، بل لا مناص من اختلاف المبدع الواحد في النطق بالعبرة الواحدة إذا اختلف موقعها من البعدين السابقين بين وقت وآخر ، وبين إطار دلالي وآخر .

ويعمم العقاد هذه الظاهرة الأسلوبية على مفردات الحياة المختلفة ، في اللبس والمسكن وأدوات الطعام والشراب ، فكيف يكون هذا الاختلاف في مرافق الحياة ، ولا يكون ثمة اختلاف في الأداء التعبيري ؟ إنه أولى بالتشعب والتعدد بمقدار تعدد الأذواق والمشاعر والأفكار والمعارف . فضلاً عن هذا يرى العقاد أن وحدة اللغة لو تحققت في مستوياتها المختلفة لما كانت حائفاً عن هذا التعدد الأسلوبى ، إذ لا يمتضى بعض الوقت حتى تكون هناك لهجة مهذبة ، ولهجة مبتذلة ، وهبارات تستعمل في التوضيح العلمى ، وأخرى في السياق الشعري . ولن يتكلم الناس على أسلوب واحد ولو كان مجال التخاطب واحداً ، فكيف وهم يتناولون من المعاني ما تضيق به رحاب العلوم والفنون ، وتمثل أفراسه في معارض شتى من الفلسفة والدين والسياسة والصناعة وسائر المعارف (٢٦) . لكن العقاد يعود فيرد الكثرة الأسلوبية إلى ثنائية شاعت وانتشرت ، هي ثنائية (الأسلوب العلمى والأسلوب الأدبى) .

وتنطلق هذه الثنائية من إشارته إلى الفرق بين عبارات الإفهام وعبارات المشاعر ، وإقراره بأن للعلميات وما نحا نحوها أساليب

ومن الأسلوب الأول الصيغ التي تأتي من تصريف الفعل للدلالة على المستقبل الإنشائي لفعل الأمر ، فإنه خصص بصفتين لهذا المعنى بغير لبس في الزمن ولا في الفاعل ، فيقول العربي : أكتب . ويفهم من ذلك أن الكتابة مطلوبة للمستقبل غير حاصلة حتما .

أما الأسلوب الآخر - وهو أسلوب الدلالة على الزمن بالتعبيرات التي تدخل في عداد الجملة والتراكيب - فهو شائع الاستعمال ، فقد ينسب القول مثلا إلى أحد الناس كأنه عادة يأتي بها في غير زمن محدود فيقول : إنه كان يقول ، أو إنه تعود أن يقول : أو إنه طالما قال . ولا تختلف العبارات في صحة الدلالة ، ولا في التحديد الزمني ، ولا في الإطلاق من هذا التحديد في الإطالة والإيجاز (٣٠).

ويضيف العقاد إلى ما سبق من أساليب ما يسميه (الأسلوب الرسمي) ، وهو أسلوب يختص من الأبعاد النفسية والبيئية ، ويرتبط بالواقع الوظيفي واحتياجاته الجماهيرية ، وقد أورد في السياق مجموعة من كتب الخليفة الثالث عثمان بن عفان وخطبه ، وهو لا يوردها ليعبرز خواصها البلاغية والبيانية ، ولكن لأنها تقدم أسلوب الخليفة الثالث في علاقته برعاياه من خلال وسيلة اتصال لغوية .

ويؤكد العقاد أن هذا النمط الصياحي يمكن ملاحظته في أوائل كتب الخليفة ، التي تجسدت فيها حقيقة هذا (الأسلوب الرسمي) ، أو لنقل إنه أسلوب التشريع والوثائق القانونية ، تبليغ وتقرير بغير تنميق ولا محاولة تأثير ، فهو أسلوب الخلافة التي تعلم أن التفاهم بينها وبين من تخاطبهم مفروغ منه متفق عليه ، مستغن عن الإقناع وعن المسحة الشخصية التي يصطبغ بها الكلام إذا وقع الاختلاف في النظر بين السامع والمتكلم . (٣١)

(٨)

ويرصد العقاد طرفين أساسيين يتصلان بالأسلوب ، كما يرتبطان بكل تعامل لغوي ، وفعلانيتهما في عملية الإبداع لا يمكن إغفالها ، كما أن تفاعلها أمر حيوي ، هما المبدع والمتلقي .

وإذا كان البعض يتصور للمتلقى حضورا سلبيا في الإطارات الإبداعية ، فإن هذا التصور مرفوض عند العقاد . وذلك أن القراءة عمل إيجابي ، يشترك فيه المتلقى بدايةً بنهايةً ، فليس التلقى مجرد استسلام سلبى من القارئ لما يتلقى ، بل لا بد من مقابلة عمل المبدع بعمل المتلقى الذي يساويه في ثقافته زيادة أو نقصا .

والحقيقة التي يقررها العقاد هنا هي أن الكتابة كلها تصبح حينها إذا كان الغرض منها أن يجهل الكاتب ما يعرف ، وأن يظل القارئ الجاهل على جهله ، فالكاتب مطالب أن يعطى القراء ما يحتاجون إليه ، وليس قصاره أن يعطيهم ما يرغبون فيه ، والكاتب الذي يدع القارئ في موضعه من الفهم والشعور قبل القراءة يستوى وجوده وعدمه ، بل يرجع عدمه على وجوده ، لأنه قد أضاع وقت المتلقى بغير جدوى ذهنية أو عاطفية . (٣٢)

واحتياج المبدع إلى المتلقى هو احتياج قياس ضغوط الدلالة عليه

تختلف عن أساليب الشعريات وما يخرج من ينبوعها ، ويتولد من معدنها ، فلكل منها نمط من القول لا يساغ ولا يصلح في سواء . والملاحظ الأساس الذي يقدمه في هذا السياق هو دوران الخطابين في دائرة (الغموض والوضوح) . ومن هنا فإنه يستهجن الوضوح المفرط في الخطاب الشعري ، لأنه يشل حركة الخيال ، بل قد يبطل عمله ، بيد أنه يعود ويوجب رفع (النقاب الشفاف) عن هذا الخطاب ، ويرى ذلك فرضا مقضيا على الشاعر ، دون أن يشل بالمستوى الدلالي ، أو يعطل تأثير الخيال . وهذا ما يستتبع نفى أن يكون التمايز بين الأسلوب العلمى والأدبى في درجات الوضوح والغموض ، إذ ليس النقاب الشفاف الذي يستر الدلالة نوحا ما في الشعر بحائل أمام العقل أو العاطفة ، إنما الفرق أو الحائل كائن في طبيعة الأشياء التي يتناولها كل من العقل والخيال ، وفي طريقة تناول وكيفيته (٣٣).

ومراوحة العقاد بين الوحدة والكثرة جعلته يصاود الحديث عن الخطاب الشعري من زاوية الكثرة القائمة في بنيته ، بخاصة إذا وقع الخطاب الشعري في دائرة (الرمز) أو الغموض القفى ، فهنا يتحقق التعدد في الأساليب .

من ذلك (أسلوب الأمثال) ، حيث يتم إنتاج المعنى بفرض المثل ، وذلك يختلف عن المقصود بالكتابة الرمزية ، لأنه قد يأتي في الشعر الصريح ، وقد يصرح فيه الشاعر بأنه يمثل لأفكاره ، أو يفهم منه القارئ ذلك دون حاجة إلى التصريح .

ومنه (الأسلوب الرمزي) ، الذي يعتمد على نوع من (الإلغاز الكنتائى) ، يمكن للقارئ أن يقع عليه كما يقع على التورية عن المعنى بالتلميح دون التصريح . والفرق بينه وبين سابقه أن الأمثال لا تلمح فيها ، لأن المبدع والمتلقى معا صريحان في القصد ، وليس ضرب المثل غير زيادة في التوضيح ، وليس الأسلوب الرمزي بمخالف للتوضيح ، وإنما هو نوع من الكتابة بالعلامات التي يسمونها (الشفرة) ، غاية الفرق بينه وبين الشفرة أن العلامات فيه كلمات وهجرات ، وليست حروفا أو أرقاما ، أو تلفيقات مختزلة من الألفاظ التي لا تجري على الألسن .

أما النوع الأخير فهو (أسلوب الأسرار) ، أسلوب (الصوفية) ، الذى يوصف أحيانا بأنه أسلوب رمزي لحاجته إلى الصراحة ، فهو أسلوب منخلق على نفسه ، قوامه الخفايا الروحية التي من طبيعتها الغموض ، وألفاظه مستورة تحت غلالات (الحالات الوجدانية) التي تقرب بين المحسوسات والمقولات . (٣٤) ثم يأتي تعدد الأسلوب بتعدد الإطار الدلالي الموسع ، إذ إن اختلاف الموضوع - عند العقاد - كاف لتحقيق الاختلاف بين أسلوب وأسلوب ، وهذا يفسر لنا اختلاف النظم الشعري في القصائد الغزلية عن الوصفية أو الطردية . إلخ (٣٥).

وتزداد الكثرة وضوحا عندما يقسم الأسلوب بالنسبة للزمن إلى نوعين ، يرى العقاد أن اللغة العربية تستوفى دلالتها تماما ، وهو يعنى بهذين النوعين : أسلوب الكلمات المستفادة من التعريف والاشتقاق ، أو من الأدوات المصطلح على تخصيصها لمصانيفها ، وأسلوب التعبيرات التي تدخل في عداد الجملة والتراكيب .

بعض أشكال التطور المضمون ، دون أن يحدد أسباب ميله إلى الرأي الأول ، ثم انتقله إلى الثان .

لقد أعطى للفظ صفة الثبات حتى لو مرت عليه ألف سنة ، وهو بهذا صالح لشعر امرئ القيس ، كما هو صالح لشعر البارودي ، مع قليل من التحوير الذى لا يلتفت إليه إلا المختصون بتسجيل أطوار الكلمات . (٣٦)

والغريب أن هذا الرأي : يختلف تماما مع موقف اللغويين القدماء فى نظرهم لتطور اللغة ، حتى إن أبا عمرو بن العلاء كان يقول . و اللسان الذى نزل به القرآن وتكلمت به العرب على عهد النبى صلى الله عليه وسلم عربية أخرى غير كلامنا هذا . (٣٧)

والواضح أن العقاد يتحرك هنا فى منطقة (الأفراد) بعيدا عن الكتل التعبيرية فى التراكيب أو الأبيات المكتملة . فالمفردات هى التطور بالزيادة القليلة كل بضعة قرون ، أو يطرا عليها اختلاف الاستعمال فى حقبة من حياة اللغة . وعلى الرغم من ذلك يوجب العقاد على الشاعر أن يتابع هذه الأطوار ، وقد يكون تعامله معها وسيلة للتطور ذاته ، بالتصرف أو الزيادة ، أى أن الشاعر - على هذا النحو - يصبح خالقا للغة ، وهو ما يوقعنا فى الحيرة أمام مقولته بالثبات لألف عام .

وإذا كان الغالب بالنسبة (للأفراد) هو الثبات ، فإن هذه الغلبة تقل بالنسبة للإطار الموضوعى والإطار الإيقاعى . ونتيجة لهذا المعتقد اللغوى فإن العقاد يرى أن المعجم الشعرى فى أيامه قريب من المعجم الشعرى فى عهد أصحاب المعلقات . أما بالنسبة للإيقاع فإن هناك تطورا محدودا من حيث اختلاف عدد البحور ، وهذه القوافى .

والمنظورة العقادية لتطور البنية الإيقاعية نظرة محدودة ، تتحرك فى دائرة الموروث ولا تتجاوزه إلا بقدر . ومن ثم فإنه يسمح بتنوع القوافى ، ويراها أوفق للشعر العربى من إرساله بغير قافية ، كما أنه يقبل التنوع فى أوزان المصارع والمقطوعات على نمط أسلوب الموشحات ، ليتسع الشعر للمعانى المختلفة ، والموضوعات المطولة ، دون أن يفصل عن الموسيقى التى نشأ فيها ، ودرج عليها ، وهذه هى حدود ما يسمح به كائنا ما كان موضوع القصيدة . (٣٨)

وبهذه الخواص الداخلية والخارجية يتحقق للخطاب الشعرى استقلالية ذاتية بوصفه فنا كامل الأداة ، مستغنيا بخواصه عن سائر الفنون . وهذه الاستقلالية تقتضى زوها من الطبع البعيد عن الكلفة على أى قائل ذى قدرة تعبيرية شعرية وملكة فنية .

وبهذا المنظور يقف العقاد وقفة صلبة أمام (شعر الحدائق) ، إذ إن الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافى لا تأتى من جانب سليم ، ولا تؤدى إلى غاية سليمة ، فلا يدعو إليها - من وجهة نظره - غير واحد من اثنين :

عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى فى نظم القصص المطولة والملاحم التاريخية من أمثال السيرة الهلالية وسيرة الزير وغيرهما من السير المشهورة المتداولة .

بوصفه مرآة حقيقية تعكس طبيعة المبدع الفنية . يقول العقاد : « وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا آخر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله فى الإحمرار ، فمأزوت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطيع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك » . (٣٩)

كما أن هذا الاحتياج ليس احتياج المدح والثناء ، وإنما هو احتياج الألفة والفهم ، واحتياج المجاورة والمجاذبة من العقول والنفسوس التى تفهم طبيعتهم ففهم وفاق أو فهم خلاف .

ومعنى هذا أن الأمر على غير ما يظن كثيرون ، فإن احتياج المبدع إلى المتلقى لا يقل عن احتياج المتلقى إلى المبدع إن لم يزد عليه فى بعض الأحيان ، إذ إن إقبال المتلقى على المبدع لفهمه واستيعابه ومجاذبته فكريا أجدى عليه من كل ثناء وإعجاب .

وحاجة الفنان - عموما - هى أن يحس الحياة بكل جوانبها ، ولن يتحقق له ذلك ما دامت نفسه مغلقة لا تتصل بغيرها على وفاق أو خلاف ، ولا ترى أثرها فى غيرها على إعجاب أو إنكار . والأمريشيه بإرسال رسول ذهب إلى حيث لا يرجع ، أو رجوع مثقلا بالحبيبة ، وذلك بخالف التواصل على الموافقة التى تحقق قدرا من المعرفة الخارجية والداخلية ، وهى بدورها تشمل وقود الإبداع من ناحية ، وتثير ردود الفعل من ناحية أخرى .

ويصر العقاد على إشراك ما يسميه (الدوق الخالق) فى عملية الاتصال ؛ إذ هو - عنده - وسيلة نقل الحركة الذهنية والنفسية من طرف إلى الآخر ، أو الآخرين ، وإمكاناته الخالقة هى التى تشكل عاملها فى إطار غير مألوف ، حتى كان المتلقى يدركه للمرة الأولى . ذلك أن المبدع يكون قد أضفى عليه من ذاته مما جعله إذا وصف البحر أو السماء أو الروضة ، فكأنما يجعلها بحره وسماءه وروسته ، لفرط ما مزجها بشعوره ومن ثم يسرى كل ذلك إلى القارئ فيعيش لحظة شبيهة - إلى حد كبير - بلحظة الإبداع . (٤٠)

(٩)

والواقع أن الفكر الأسلوبى العقادى كان منوطا - بدرجة كبيرة - بالخطاب الشعرى ، وجاء دخوله إلى هذه المنطقة الإبداعية من المدخل العربى التراثى ، أى بالانكفاء على تعريف قدامة بن جعفر ، دون أن يصرح بذلك ، وإن كان هذا لا ينفى إيمانه باتساع التفصيلات الشعرية ، واختلاف درجة هذه التفصيلات فى قبولها للتجديد أو التزامها بالمنطق التراثى .

فاقتداء بقدامة يرى العقاد أن عناصر الشعر الأساسية هى : اللفظ ، والوزن ، والموضوع ، وهى على هذا الترتيب فى حاجتها للتجديد مسيطرة للتطور الزمنى .

والواقع أن حديث العقاد عن اللفظ قد شابه كثير من التناقض ، إذ نارة يعطيه ثباتا يفوق مؤثرات الزمان والمكان ، ونارة يضىء عليه

شيئا سماه شعرا على رسم للمولدين في مثله ، غير أنه عندى أنا قواف
منسوقة غير محشوة في معنى قول سلم الخاسر :

موسى القمر .. حيث بكز .. ثم انهر
وقول الآخر : طيف ألم .. بلدى سلم .. يسرى العتم .. بين
الحيم .. جاد بلم .
وقول الآخر : قالت حيل .. شؤم الغزل .. هذا الرجل .. حين
احتفل . أهدى بصل^(٤١)

(١٠)

ومنهج العقاد - في كل ذلك - يتلازم مع عملية نقدية بعيدة عن
المنهج الأسلوبى ، هى عملية التقويم . والتزام هذا المنهج جعله يضع
مواصفات للأسلوب تميل إل جانب الحسن أحيانا ، كما تميل إلى جانب
القبح أحيانا أخرى . وذلك راجع إلى توافر شروط كلية وجزئية ،
وكانه بذلك يتبع المنهج البلاغى القديم الذى كانت مهمته إنتاج
النصوص لا وصفها .

وانطلاقه الأساسى فى هذا المسلك يتأتى من أن كل أسلوب ، أو
كل كلام ، ليس مصدره صحة الإدراك ، وصدق النظر ، واستشفاف
العلاقات ، لا يكون إلا هراء لا محل له فى الخطاب الأدبى ، إذ
لا يكفى صحة الحواس ، وتدفق العواطف - إذا كانا قد بلغا مرحلة
التسيب والهلذان - كفاعة لإنتاج الأسلوب .^(٤٢)

لكن محاصرته للأسلوب ، والحكم عليه بالجمودة أو الرداءة ،
لا يمكن فهمها إلا فى ضوء مذهبه النفسى ، فالتناس - عنده - يتفاهمون
ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وإن لاح الأمر خلاف ذلك ،
لطول العهد باستخدام اللغة فى الإعراب عن المقاصد . واللسان -
على هذا - ليس إلا الموضح والمفسر لما عساه أن ينهض على المتلقى من
محمل سر المبدع ، وما قد تحتويه أفكاره دون أن تعبر عنه تمام التعبير
وجداناته .

وهذا سبب إعجاب المتلقين بالخطاب الأدبى إذا كان مصدره
السليقة ، ورفضهم لما تعبت به يد الصنعة ، لأنهم يقرأون نتاج
السليقة فينفذ إلى سلاقتهم ، ويصيب مواقفه منها ، ويحرك من نفس
القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب ، فيعلمون أنه
صدقهم ، وحسر لهم عن سريره فيركنون إليها .

ويقرأون نتاج الصنعة ، فلا يجاوزوا ألتستهم ، وكانهم يقرأونه وهم
ينظرون إلى الشاعر أو الكاتب وهو يعمل للظهور لهم بغير مظهره ،
ويتنقب لهم بنقاب يخفى وجهه ، أو يبيده فى غير صورته .^(٤٣)

ونظرت إلى جماعية الأسلوب دفعته إلى رصد ظواهر الضعف وربطها
بحقبة زمنية بعينها ، وهى مرحلة الضعف التى مر بها المجتمع العربى
الذى أورتنا نوحا من النتاج الأدبى - وبخاصة الشعر - ليس إلا كلاما من
فوقه كلام ومن تحته كلام ، واستحال الشعر إلى تجريد عروضى من

أو عاجز عن النظم الذى استطاعه الشاعر العامى والشاعرة العامة
فى نظم أغاني الأعراس ، ونواح المآتم ، وأمثال الحكمة والنصيحة على
أسنة المتكلمين باللهجات الدارجة . ولا غير للفن فى كلام يقوله من
يمجز عن هذا القدر من السليقة الشعرية والملكة الفنية . وأحرى به
أن يأق بما عنده فى كلام منشور ، ويترك النظم وشأنه ، بدلا من هدم
الفن كله ، وحرمان اللغة من آثار القادر عليه .

ويستشهد العقاد بالقصاصين وناظمى الملاحم والأغانى الشائعة ،
لأن استطاعتهم نظم كل ذلك بغير علم ولا معرفة ثقافية ، تنفى عن
الأوزان العربية تلك الصعوبة المزعومة التى يدهى الأدهاء أنها تجعل
النظم الغربى من أصعب فنون النظم فى اللغات العالية .

فإن لم يكن نقص الملكة الفنية سبب العجز عن أوزان الشعر
وإبطال هذه الأوزان ، فهو إذن عمل من أعمال الهدم الصراح عن
سوء نية ، يتعمده المجاهرون به لتفويض معالم اللغة ، وهو أثر
الأدب ، وفصم العلاقة الفكرية بين روائع الثقافة العربية فى مختلف
العصور ، وتلك شئنة - فيها يرى العقاد - روحها فى العصر الحاضر
دهاة الهدم المستترون وراء كلمات التقدم والتجديد . وينتهى العقاد
من كل ذلك إلى أنه لا خير فى اتجاه يتولاه العجز العقيم والكراهية
التكراه .^(٤٤)

ولا شك أن هذا الموقف العقادى قد ناهض الإبداع الحدائى الذى
استفاض على الساحة العربية ، بل أصبحت له السيادة فى الخطاب
الشعرى كله . وما أظن إلا أن العقاد نفسه كان يمكن أن يرجع عن
هذه الآراء ، أو عن بعضها ، لو أنه هابش الحركة الشعرية ورأى
انطلاقها التجريبية التى كادت تعمل الشعر بمنطقة النثر عند أصحاب
(الحساسية الجديدة) .

ويجانب (الأفراد) و (الإيقاع) يضم العقاد (المدلول) إلى
دائرة الشعرية ، بصفتها وسيلة التعامل مع منطقة الأفراد ، بعيداً عن
سيطرة المعجم عليها ، وإن كان المدلول عنده لا يخرج عن دائرة المجاز
بما هو أداة شعرية فريدة باحتوائها على البنية التشبيهية وتحولاتها
الاستعارية والكنائية ، التى تعمل - فى مجلتها - على نقل الحقائق
المجردة إلى دائرة المحسوسات .

ويصل إدراكه لحقيقة المدلول ودوره التعبيرى إلى أن جعل العربية
(لغة المجاز) التى عن طريقها يتاح للمبدع التمازج بين (المجردات
والمحسوسات) على أساس أن المحسوس لا يشغل ذهن المتلقى إلا
رشيما ينتقل إلى مدلوله ، فالقمر : بهاء ، والزهرة : نصارة ،
والنفسن : احتدال ورشاقة ، والطود : وقار وسكينة .^(٤٥)

وبما أن المجاز يدخل منطقة المركبات ، فإن العقاد بذلك يكون قد
وضع الشعر فى منطقة ثلاثية الأضلاع : اللفظ المفرد - التركيب -
الإيقاع . وهو بذلك لا يخرج عما رده قدماء العربية ، بل ربما يكون
قد أغفل بعض ملاحظاتهم القليلة عن تخلص (الشعرية) أحيانا من
البنية الإيقاعية ، فى مثل ما رده ابن جنى من أن بعض معاصريه كان
يروى لونا من النثر أسماء شعرا . قال : أنشدت مرة بعض أحداثنا

العالمية والمحلية ، فزواج فيها بين ملاحظاته الانطباعية - غالباً - والأسلوبية قليلاً ؛ ففى دراسته لرواية (جيتى) المسماة (فوست) يحاول أن يجد فيها مدخلا لإبراز عبقرية المؤلف ، ولكنه خلال هذا المدخل يقدم مجموعة من الملاحظات العمومية عن ازدحام الرواية بالحشو والتفكك وضعف السبك الفنى .

وبالرغم مما يراه العقاد فى الرواية من هذا كله ، يقول إنها صنعة عبقرية عظيمة ، وإنها مرآة حياة واسعة خاصة بذخائر الفن والمعرفة والفهم العميق الراجح ، لكن العيب الأكبر فيها - بجانب ما سبق - أننا لا نحس - ونحن نستعرضها - أننا نستعرض حياة إنسانية مجاونا ونجاوبها ، وتقاربنا ونفاربها ، وإنما نحس كأنها ذخائر موزعة فى الطبيعة ، نلتقطها من هنا ثم من هناك كما نلتقط الجواهر الضائعة فى الحفارة البعيدة ، كما أن التلقى يتحرك فيها وهو يحمل نفسه حلالا فلا يستحى على الماضى فيها إلا كلمة يقع عليها اتفاقا ، لا يقوفا إلا ذهن كبير ، أو أنشودة مستعذبة قل أن تدانى فى حلاوة النغم وسهولة الأداء . عل أن هذه الأنشودة أو تلك الكلمة لا تنسب فتور صاحبها ، وكل ما يستحق العناية فيها شيء واحد ، هو الاطلاع على عبقرية ناعرة .

وتستمر هذه الانطباعية المتناقضة فى النظرة التجريبية ؛ إذ يرى العقاد أن الجزء الأول من الرواية أحسن حالا فى هذه الحصلة ، لأنه يمس قلب الإنسان ، ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة (مرغريت) التى وقعت فى حبائل الشيطان ، فجرها إلى الفسق فالقتل فالعار فالسجن والجنون .

وهل هذه الصورة الحية تقوم الرواية ، وإليها يعزى النجاح الذى أصابته عند جمهورها ؛ فالجزء الأول أحسن حالا فى هذه الحصلة ، ولهذا كان أحسن حالا من ناحية التناسق والتنظيم . ومع ذلك فإن التأمل فيه يدل على وجود منظر كاملة لا علاقة لها بنسق الرواية فى شيء .

أما الجزء الثانى فهو الفوضى بعينها ، يزد على الغموض الذى لا ينتهى إلى طائل . ولكى يقف القارئ على مثال من فوضى التأليف فيه يمكن أن يعلم أن الجزء كله قائم على قصيدة من نظم (جيتى) ، بعضها صدر قبل صدور الجزء الأول ، ونظم باقيها بعد الصدور ، وهذا مثل من التلفيق فى التأليف .

أما الرموز الغامضة الشائعة فى الجزء كله فمثالها بناء (فوست) بـ (هيلنا) ، والإشارة بذلك إلى الحضارة الأوربية التى زاوجت بين الثقافة الإغريقية وثقافة القرون الوسطى . والعجيب - كما يقول العقاد - أن من رموز القصة ما كان (جيتى) نفسه لا يفهمه ؛ فقد سئل عن (فوست) ما مغزاها ؟ فأجاب فى غير اكترات : تسألنى كأنما أهرق هذا المضرى ، وإنما هى رحلة من الأرض إلى السماء خلال الجحيم .^(١٧)

ومثل هذا التعامل النقدي يعرض العقاد لمسرحيات (شو) التى يرى أنها تنحصر فى حسن الحوار ، وعرض الأفكار ؛ فهى خفيفة فى

جانب ، وبناء تحسنى من جانب آخر ، فازدحم بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وصارت القصائد كأنها شواهد منظومة لتذليل كتب البيان والبدیع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصنيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها على نحو ما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنضيده .

وأصبح الشعر مجرد تلاصق أبيات ، وتشابه مصارع ، وتخليط كلام ، دون أن يدرك أصحابه أن ذلك إفساد لأسلوب الشعر ، وإخلال بروحه . وانعكس هذا كله على الواقع اللغوى فسقط ، وزاده سقوط الأسلوب وذهابته سقوطا على سقوط ، حتى أصبح هناك حاجز عقل وروحي بين الإبداع والتلقى .^(١٨)

إن جملة هذه الظواهر هى ما أهم العقاد فى رصد أسباب سقوط الأسلوب ؛ وهى - كما نرى - تتعلق (بالمركبات) ؛ إذ يبدو أن (الأفراد) لم يكن مناط اهتمامه ، حيث لا تتعلق به الطبيعة التشكيلية للأسلوب ، بل إن مسأله (الابتذال) التى راح النقاد العرب القدماء يطيلون الحديث فيها ، ويرصدون الدوال التى تندرج تحتها ، لم تظل فى هذا الإطار من تناول - عنده - بل نقلها إلى المستوى التركيبى ، حيث أصبح الابتذال منوطا بتكرار (العبارة) حتى يألها السمع ، فيفتر أثرها فى النفس ، ولا تنفض إلى الذهن بالقوة التى كانت للمعنى فى جسدته ؛ أى أن الابتذال فى حقيقته خالص للتراكيب لا للمفردات ؛ وذلك مشروط بأن تظل المفردة فى إطار معناها الذى سبغ منها ، فإذا ظلت فى هذا النطاق فهى مصونة لا يتطرق إليها الابتذال ولو طال تكرارها ؛ لأن دعوى الابتذال - فى هذا السياق - تمثل خطرا يهدد بانقراض اللغة جيلا بعد جيل .^(١٩)

ويتجاوز العقاد هذا المستوى الشكل فى رصد مأخذ الأسلوب إلى المستوى الدلائلى ، فيجمل ملاحظاته عن هذا الجانب فى أثناء تعليقه على كتاب (البؤساء) ، لـ (هيجو) ؛ فقد اختار بعض أجزائه عشوائيا ، ورصد من خلالها عوامل سقوط الأسلوب التى هى - فى الوقت نفسه - عوامل سقوط الأسلوب بشكل عام فى الخطاب الشعرى والنثرى .

فهناك الإطناب فى غير طائل ، إشارة للشعور الموهبة على اللباب المتمر ، والاهتمام بالعلاقات الوهمية دون العلاقات الصحيحة ، والإكثار من تضخيم الأخيلة ، والاحتفال بتزيينها والتزييد فيها ، وإشارة للأثر الخارجى أكثر من الأثر الداخلى .^(٢٠)

وحقيقة هذه الملاحظات - فى رأينا - تشول إلى مجموعة من المصطلحات التى يصعب تحديد مدلولها ، وإن كانت فى جملتها ترتد إلى الفكرة الأساسية عند العقاد ، وهى أن الأسلوب انعكاس لحالات نفسية ، وأنه - من ثم - يجب أن يظل طابعه داخليا ، سواء أكان ذلك بالنسبة لتعليق المفردات داخل السياق ، أم بالنسبة لكيفية إنتاج الدلالة الجزئية أو الكلية .

والواقع أن هذا المسلك النقدي يكاد يغطي مساحة منقودات العقاد فى الشعر أو فى النثر ؛ فكثيرا ما تناول بالدراسة بعض الأعمال الأدبية

بحيث يصبح الأسلوب بصمة لصاحبه . فإذا كانت الكلاسيكية قد اعتنت بتأكيد الواقع الخارجى على حساب المبدع ، فإن العقاد أراد أن يتجاوز هذا الواقع ليجعله انعكاساً للرؤية الداخلية ؛ ويكاد - في ذلك - يعطى المبدع أهمية تفوق هذا الواقع . وبهذا يتميز أسلوب هن أسلوب ، ويتفرد بخصائص لا توجد في سواه ، فلا يمكن أخذه ، أو نقله ، أو تعديله ؛ لأن انتباهه سيظل إلى مبدعه .

لكن العقاد - في الوقت نفسه - يسمح لنفسه بأن يسلب حقيقة الأسلوب عن نوع معين من الصياغة إذا لم تتوافر المواصفات التي ارتضاها بالنسبة للأسلوب الحق . وهو في ذلك لا يجاوز القدماء إلا قليلاً في حديثهم عن الصنعة والتكلف ، وإن كان قد تجاوزهم - بلا شك - في منهجه النفسى الذى خلف به دراسته .

ويجب أن نشير أخيراً إلى أن هذا الفهم العقادى جاء منشوراً في أجزاء متفرقة من كتاباته ، لكن ضم شتاته قد شكل إطاراً كلياً صالحاً للتعامل معه بما هو مفهوم شمولي للأفكار الأسلوبية عنده. كذلك يجب أن نشير إلى أن الوصول إلى هذا الفهم اقتضى حركتين متوازيتين في آن واحد ؛ الأولى تجميعية ؛ والأخرى تحليلية ؛ وبها كان الوصول - قدر الإمكان - إلى هذه الأفكار التي تردت عند العقاد بشكل منتظم .



المواقف ، فقيرة في تكوين الشخصيات وتلوينها ، وحباً نحاول أن نلقى في رواياته شخصية كشخصيات شكسبير وموليير وسفوكليز ، أو موقفاً كالمواقف المحكمة التي يعرضها لنا أولئك الشعراء في مهارة خفية^(١٨) . فهذا التعامل التقدي للعقاد لا نلصق فيه متابعة لبناء الشخصيات من خلال اللغة ، بالرغم من أنها الوسيلة الوحيدة لإنتاجها ، كما لا نجد متابعة لتطور الشخصيات وما فيها من ثبات أو تحول ، أو رصد الوظائف الفنية للأحداث ، ودور الأسلوب في كل ذلك .

(١١)

والحق أن الأفكار الأسلوبية عند العقاد تمثل مزيجاً من أفكار العرب القدماء والفكر الغربى الحديث ؛ إذ لا يعدو الأسلوب أن يكون الطريقة الخاصة في أداء المعنى ، دون عناية واضحة بعملية الاختيار ودورها الذى يتعلق بالمفردات وإمكاناتها الاستبدالية ، وإما كانت العناية متكئة - على ما يبدو - على عملية التوزيع في إطارها الشمولى ؛ بمعنى أن النواحي النصية لم يكن لها نصيب موفور في نقد العقاد ؛ وكل ما أحبه في ذلك أن يكون التركيب موازياً للحركة الذهنية والنفسية ،

الهوامش :

- (١) دلال الاحجاز - عبد القاهر الجرجان - قراة محمود محمد شاكر - الحانجى ، بالقاهرة سنة ١٩٨٤ : ٢٦٨ .
- (٢) يوميات : العقاد - دار المعارف بمصر : ١٠/٢ .
- (٣) انظر بين القديم والجديد - د . ابراهيم عبد الرحمن محمد - مكتبة الشباب ١٩٨٣ - ٢٨٢ - ٢٨٤ .
- (٤) انظر : اللغة الفاهرة - العقاد - مكتبة غريب : ٧١ ، ٧٢ .
- (٥) انظر : ابن الرومى ، حياته من شعره - - العقاد - مطبعة مصر : ٤ ، ٥ .
- (٦) أبو نواس ، دراسة في التحليل النفسانى والتقد التاريخى - العقاد - مطبعة الرسالة : ١٥٢ ، ١٥٣ .
- (٧) السابق : ١٦٠ ، ١٦١ .
- (٨) انظر : اللغة الفاهرة : ١٠٠ - ١٠٢ .
- (٩) انظر : ابن الرومى : ٧٦ ، ٧٧ .
- (١٠) شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضى - العقاد - دار نهضة مصر للطبع والنشر سنة ١٩٧٣ : ١٦٠ .
- (١١) انظر : الفصول - العقاد - المكتبة التجارية سنة ١٩٢٢ : ٦٣ .
- (١٢) ساعات بين الكتب - العقاد - المختطف والمطعم سنة ١٩٢٩ : ٤٢ ، ٤٣ .
- (١٣) شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضى : ١٨٤ .
- (١٤) انظر : ابن الرومى : ٣١٤ - ٣١٦ .
- (١٥) اللغة الفاهرة : ٨٨ .
- (١٦) يوميات : ٢٨٨ ، ٢٨٩ .
- (١٧) أشاتات مجمعات في اللغة والأدب - العقاد - دار المعارف بمصر : ٤٦ - ٤٩ .
- (١٨) شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضى : ٢٣ .
- (١٩) السابق : ٤٨ .
- (٢٠) لمحات مجمعات في اللغة والأدب : ١٣٢ .
- (٢١) اللغة الفاهرة : ٢١ .
- (٢٢) جمل يثيه - العقاد - دار المعارف بمصر : ٩٢ ، ٩٣ .
- (٢٣) شاعر الغزل - العقاد - مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر : ٤٥ ، ٤٦ .
- (٢٤) شعراء مصر ويثانهم في الجيل الماضى : ٣ .
- (٢٥) السابق : ١٦٣ .
- (٢٦) ساعات بين الكتب : ٩٤ ، ٩٥ .
- (٢٧) الفصول : ٧٩ ، ٨٠ .

- (٢٨) يوميات : ٣٨٢/٢ ، ٣٨٣ .
 (٢٩) أشادت مجتمعات في اللغة والأدب : ١٣٧ .
 (٣٠) اللغة الشاعرة : ٨٦ ، ٨٧ .
 (٣١) انظر : عثمان بن عفان - العقاد - دار الهلال : ٦٢ ، ٦٣ .
 (٣٢) يوميات : ٤٤٤/٢ ، ٤٤٥ .
 (٣٣) الديوان في الأدب والنقد - العقاد والملازم - مطابع الشعب - الطبعة الثالثة : ٢٠ .
 (٣٤) ساعات بين الكتب . ٣٨ .
 (٣٥) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : ١٦١ .
 (٣٦) انظر : حياة قلم - العقاد - مكتبة غريب : ٣٧٠ .
 (٣٧) بيان إعجاز القرآن - الخطيب - تحقيق محمد خلف الله أحمد ود . محمد زغلول سلام . المعارف مصر سنة ١٩٦٨ : ٤٥ .
- (٣٨) انظر : حياة قلم : ٣٧٠ ، ٣٧١ .
 (٣٩) السابق : ٤٣ ، ٤٥ .
 (٤٠) اللغة الشاعرة : ٤٦ ، ٤٧ .
 (٤١) الخصائص - ابن جني - تحقيق محمد عبد النجار - عالم الكتب - بيروت ١٩٨٣ : ٢/٢٦٣ ، ٢٦٤ .
 (٤٢) انظر : الديوان : ٦٤ .
 (٤٣) الفصول : ٢٢٣ .
 (٤٤) السابق : ١١٦ ، ١١٧ .
 (٤٥) السابق : ٦٩ .
 (٤٦) السابق : ٥٩ .
 (٤٧) هجرية جيني - العقاد - مكتبة دار المروية سنة ١٩٦٠ : ٩٩ - ١٠٣ .
 (٤٨) برنارد شو - العقاد - دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٠ : ٤٦ - ٤٧ .



شعر العقاد والتراث



إبراهيم السعافين

- ١ -

مدخل

العقاد أحد ثلاثة ضمتهم « جماعة الديوان » ، نادوا بالتجديد ، وعابوا على الإحيائيين فناءهم في شعر الأقدمين ، وخفاء ذواهم فيها يتعلمون . وقد تصدى العقاد لرأس هذه الحركة « أحمد شوقي » أمير الشعراء . يهدم شعره من أساسه فلا يفاخره إلا نظماً لا روح له ، ووصفاً لا غناء فيه^(١) .

ولما كان الحديث عن أثر التراث في شعر العقاد ليس سهلاً المثال . فإننا سنحاول - ما وسعنا الجهد - أن نرى أثر التراث في « لغة » العقاد بما يتاح لنا من أدوات البحث^(٢) .

وإذا ما قمنا بمغامرة في « لغة » العقاد فإننا ندرك خطر هذه المغامرة في عشرة دواوين بلغت قراءة الألف صفحة ، في رحلة امتدت ما يزيد على خمسين عاماً .

ولعل موقف العقاد من شعراء الإحياء ، سواء من حيث الموضوعات التي نظموا فيها أو من حيث اللغة ، يجعل مقولاته النقدية في حرج حين استقرأ ديوانه الضخم ، هل نحر يدفع إلى التساؤل عن قدرة العقاد على الإفادة من نظريته الشعرية في ابتداع لغة تختلف عن لغة الإحيائيين الذين نعى عليهم استخدام لغة لا تعبر عن ذواهم ، ولا تحقق شعراً « معاصراً » أو « جديداً » يعبر عن النفس الإنسانية ، ويستلهم أحلامها وأشواقها .

ولقد سخر العقاد من طموح شوقي « إلى معارضة المعري في قصيدة من غرر شعره » ، لم ينظم مثلها في لغة العرب ، ولا تذكر أننا اطلعنا في شعر العرب على خبر منها في موضوعها . والمعري رجل نيم هذه الحياة هرباً ، واجتواها غايماً ، وصدف عنها سراهاً . . . فإذا هو نظم فلسفة الحياة والموت كما تراءت له لذلك مجاله وتلك سبيله . وأين شوقي من هذا المقام ؟ .

والما مهمهم أن يتعاطفوا ، ويودع أحسبهم وأضيقهم في نفس بحيرة زبدة ما رآه وسمعه ، وحلاصة ما استطابه أو كرهه .

وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع في وحدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك . وما اندرع

إنه ينطلق هنا من إعجابه بالمعري الشاعر القديم ، ساخراً من شوقي الذي يقلده دون تجربة في رأيه : « فاعلم أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بحوهر الأشياء لا من يحددها ويحصي أشكائها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصله الحياة به . وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أسواط البصر والسمع ،

تنأى عن الجزالة الموروثية ، وانتقد في رفق رأى صنوه « ميخائيل نعيمة » في « الغريبال » .

ومها يكن فإن العقاد في موقفه من لغة الشعر يمدد موقفه من التراث ، فيقول عن صاحب الغريبال : « وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ مادام الغرض الذي يرمى إليه مفهوماً ، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً . ونحن له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للادباء في اشتقاق المفردات وارتجائها . . . ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل . . . » (٦) .

— ٢ —

وإذا كانت نظرية العقاد الشعرية تؤثر في شعره بصورة أو بأخرى ، فإن النظرية النقدية شيء ، وقدرة صاحبها على تجسيدها في تجربته أمر مختلف . ويظل الاختلاف يتراوح سلباً أو إيجاباً من شاعر إلى آخر . بيد أن قضية التطور لها سطوتها الواضحة في مسيرة الشعر ؛ فليس بوسعنا أن نطمئن إلى أن « العقاد » وزملاءه تأثروا « قديم » الشعر العربي و « جديد » الأدب الغربي ، ولم يتأثروا أسلافهم الأذنين من جماعة « الإحياء » ، من مثل البارودي وشوقي وحافظ ومطران ، بل ذهب العقاد إلى أنه وزملاءه أثروا في شوقي وفي مطران (٧) .

إن مسيرة الشعر لا تنسجم مع مقولة أنهم لم يتأثروا « الإحيائيين » ، وإن كانت صادرة عن اقتناع خالص وعقيدة شعرية صادقة . وهذا ما يقودنا بالضرورة إلى اختبار هذه المقولات النظرية في ضوء تجربة « العقاد » الشعرية ، التي تفصح عن ملاحظات قد لا تلقى القبول أول وهلة ، لتصادمها مع ما تقدم من مواقف العقاد النقدية والشخصية .

ولما كانت دراسة أثر التراث في شعر العقاد في حاجة إلى دراسة تفصيلية ، تتناول الأغراض والمعاني والمعجم الشعري والتركيب والصور والإيقاع ، فإننا سنحاول أن نلم في إيجاز وتركيز بهذه الجوانب ، بغية عرض صورة صادقة لأثر التراث في تشكيل بنية القصيدة لدى العقاد . ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن بيان هذا الأثر لا يحمل على معنى الادعاء أو الأخذ أو السطو أو السرقة على نحو ما شاع على السنة بعض أصحاب الاتجاهات التقليدية في النقد ، وإنما ندرس هذا الأثر من حيث هو مكون أساسي في تجربة العقاد ، التي تمثلت التراث ومثله تمثيلاً حيوياً وتشكلت به ؛ فالتراث مثل سائر عناصر التجربة ، عضوي غير قابل للتجزئة أو الانقسام إلى وحدات منفصلة لا رابط بينها .

التراث والأغراض الشعرية :

ولعل التعرف إلى الأغراض الشعرية عند العقاد يساعد في بيان موقفه من تراث الشعر العربي ؛ إذ ربما كانت لصيقة بفلسفة الشاعر ونظريته النقدية . وقد ربط العقاد — كما رأينا — قبوله للأغراض

التشبيه لرسم الأشكال والألوان ؛ فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وثيقظته وعمقه واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكائنات النفوس تتراقص إلى سماعه واستيعابه ؛ لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً .

فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه ؛ والشعر يعكس على الوجدان ما يصف فيزيد الموصوف وجوداً — إن صح هذا التعبير — ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحل الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الخواص فذلك شعر القشور والطلاء ؛ وإن كنت تلمح وراء الخواص شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك الطبع القوي والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء ، وهو شعر الخواص الضالة والمداوك الزائفة ؛ وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بكم الحيوان الأعجم (٨) .

وفي حين فسر العقاد تعدد الموضوعات في القصيدة العربية القديمة عاب على شعراء الإحياء تقليد منهم أسلوب الأقدمين في بناء القصيدة ، لاختلاف أسلوب الحياة ، إذ يقول معللاً صنيع القدماء :

« لقد كان الرجل من الجاهلية يقضى حياته على سفر : لا يقيم إلا على نية الرحيل ، ولا يزال العمر بين تحميم وتحميل ؛ بين نوى تهيج ذكراه ، ومعاهد صبو تذكى هواه ؛ هجيراه كلما راح أو غدا حبيبة يمن إلى لقائهما ، أو صاحبة يترنم بموقف وداعها . فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة ، ثم تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب ، فقد جرى لسانه بعفو السليقة ، لا خلط فيه ولا بهتان » (٩) .

ويبدو أن العقاد أدرك التباين بين التنظير النقدي والتشكيل الفني ، فراح يوضح الفرق بين ظاهر الدعوة إلى شعر عصري وحقيقته ، إذ يقول في مقدمة الجزء الخامس « قصائد ومقطوعات » الموسومة بـ « الشعر العصري » : تناول بعضهم ديواناً من الشعر فقال : هذا شعر عصري ! هذا ديوان خلا من باب المدح وباب الهجاء ، فهو شعر جديد وليس بشعر قديم . وذلك مثل من أمثلة التقليد في إنكار التقليد ؛ فالشعر لا يكون عصرياً مبتكراً لأنه خلا من المدح ، ولا يكون قديماً محلياً لأنه يشتمل عليه ، وإنما يخرج « المدح » من الشعر لأنه كلام يضطر إليه الناظم اضطراراً ، ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، لولا الحاجة إلى نوال المدح لما نظمته ولا أجاله في خاطره . فمن هنا كان المدح كلاماً لا شعر فيه ، ولا دلالة على شعور . أما المادح الذي يقول ما يعتقد أو يحس أو يتمثل أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة ، من حيث القدرة الشاعرة ، ولا سيما إذا هو أثنى بما يوجب الشاء في رأيه وفي ضميره . . . » (١٠) .

وقد ذهب العقاد إلى قريب من هذا المذهب في موقفه من لغة الشعر ، ودافع بحماسة عن فصاحة الألفاظ وجزالة الأساليب ، ورفض ما ذهب إليه من تهاونوا في اسطناع التركيب والأساليب التي

ارتباطه بالتطور الفنى والحقية التى يمثلها ، ثم طبيعة قراءاته ، وأهم من ذلك مع نفسيته ومزاجه الشخصى . فارتداه إلى كتب التراث ، واهتمامه بشعراء من أمثال بشار وأبى نواس وابن الرومى وأبى تمام والبحتري والمتنبي وأبى العلاء ، وبعض شعراء المتصوفة من مثل ابن الفارض ، يجعل بعض معانيهم وألفاظهم وتراكيبهم وصورهم وموسيقاهم تتأثر بصورة منتظمة أو غير منتظمة فى شعره . ولعل وضوح هذا التأثير وخفاء يختلف باختلاف الغرض والجور النفسى والتطور الزمنى .

وإذا كان العقاد يصدر فى شعره عن شخصية واضحة لا تفى فى شعراء عصره أو فى الشعراء الأقدمين فإن قراءاته سنظل تلقى إليه ، بين الحين والآخر ، ببعض صيغ الذاكرة التى لا تنفصم عن معانيها . ولما كان تأثير العقاد التراث ينبع من قراءة واسعة فيه ، نجم عنها إعجاب قاد إلى حفظ كثير من القصائد ، وإلى تمثل بعض الصيغ وإلى استلهاهم بعض المعانى ، وإلى خزن كم هائل من الألفاظ والصور والتراكيب والصيغ الموسيقية والإيقاعية ، فإن هذا التأثير يبدو فى شعر العقاد جزئياً لا يقارن بعمل شعرى كامل .

بيد أن هذه الملامح الجزئية التى تتناثر فى شعره هنا وهناك تمثل عمق الجانب التراثى من مكونات هذا الشعر . ولم يقتصر هذا التأثير على الشعر القديم فى مختلف عصوره ، بل تعداه إلى القرآن الكريم والحديث الشريف وفنون النثر المختلفة . وسنحاول أن تمثل لهذا التأثير بغية جلاء صورته فى شعر العقاد ، فمن يقرأ البيتين التاليين فى نصيده (الناسخ والمنسوخ) م ١٢٢/١ :

يا مبدعاً للناس ديناً
مهلاً نخبرك السبقينا
وبح امرئ نصبت له
نفس نظن به الطنوننا

ينداهى إلى ذهنه قول عمرو بن كلثوم (١١)

أبا هند فلا تمجىل علينا
وأنظرنا نخبرك السبقينا

ويتجاوز هذا التأثير مع صبغة قرآنية (آية ١٠ من سورة الأحزاب) وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا) .

وذكرنا الشطر الأول من أحد البيتين نصيده العقاد « سوانح الغروب على شواطئ بحر الروم » م ٤٩/١ :

الليل أرعى فى السماء سدوله
ورمى بأسنبله على الآطم

بالشطر الأول من أحد أبيات معلقة إمرئ القيس (شرح القصائد العشر - ص ٤٩) :

الشعرية المختلفة وصدورها عن تجربة فنية صادقة - من الناحية النظرية على الأقل .

بيد أن من يتأمل ديوانه يلحظ أن معظمه يدور حول موضوعات فلسفية تأملية ، تمل من جانب القيم الفكرية ، وتتألف صيغ نظره الدائم إلى نفسه ، وإلى ارتباطها بالكون والحياة والطبيعة ، ومعانيتها تجاه فلسفة الوجود والعدم ، والحياة والموت ، ثم ربط الظواهر المختلفة بالنفس البشرية . ويشمل ذلك غرض الوصف والغزل ، ويمتد أحياناً ليبدو فى المدح والثناء والهجاء (٨) .

غير أن اهتمام العقاد بنزعة التأمل والتأمل وإعلاء الجانب الفكرى لا تتعارض مع تأثيره التراث ؛ فسطوة التراث فى شعره غير منكورة ، لا سيما أن جانباً من شعر التراث قد اهتم بصورة رئيسية بالتأمل والوصف والحكمة ، وما سعى بباب الأدب . ويبدو ذلك فى اهتمامه بمعارضة بعض شعراء الحكمة والتأمل ، من أمثال ابن الرومى وأبى تمام والمتنبي وأبى العلاء وغيرهم .

المعانى :

إذا كان من العسير أن نفصل بين المعانى الشعرية والتشكيل الفنى فإننا نجد العقاد يطمح إلى أن تكون معانيه مستمدة من تجربته الخاصة ، ومن نسفه الفكرى الخاص ، الذى يقوم على تأمل الأشياء فى صلتها الحميمة بالإنسان والكون والطبيعة والحياة .

وسنجد أقرب شعراء العربية إلى نفسه أولئك الذين أولوا الفكر والتأمل وفلسفة الكون والحياة اهتماماً خاصاً . وقد لاحظ صلاح عبد الصبور أن العقاد جمع بين الطبيعة الحسية وصورة الفكر الفيلسوف ، إذ يقول : « كان العقاد ذا طبيعة حسية . لا ينفى بذلك القول إنه كان ولوهاً برغبات الحس ، ولكن إنه كان يستطيع الإحساس بالأشياء ، وتبيين الألوان والظلال ، وتشمم الروائح وتلمس الأشكال ، وتلك موهبة بعض الشعراء مثل جون كيتس وابن الرومى . والشعراء من هذا القبيل يوفقون حين يعتمدون على هذه الطبيعة الحسية فى بحث الحياة فى الكائنات ، وفى إعادة خلقها خلقاً شعرياً ، بحيث يستطيعون حين ينفون هذه الطبيعة ويتمهدونها ، أن يصلوا إلى مستوى من الرؤية المحيوية للكون ، فكان الكون فى تخلق مستمر ، وصيرورة دائمة ، بل ومزاوجة ومقاربة وتوالد . لعل من أوضح ما يعبر عن هذه الرؤية المحيوية قول الشاعر العربى : أن الطبيعة تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر . . . أما المثال الذى اختاره العقاد لنفسه فهو مثال المفكر الفيلسوف ، لا المفكر الفيلسوف نائراً لمعجب ، ولكن المفكر الفيلسوف شاعراً . وقد يكون مرجع ذلك قراءاته لأبى العلاء المهرى ، والمتنبي ، فى سن مبكرة كما يكشف ذلك ديوانه الأول خاصة ، وجملة دواوينه عامة . وقد يكون مرجع ذلك ما قرأه من جوده فى كتاب كارلايل ، وما يثب كارلايل من إعجاب بجوته فى معظم كتابته (٩) .

إن دعوة العقاد إلى التجديد تأتلف فى جانب منها مع نظريته فى الأغراض والمعانى واللغة وغيرها ، وتأتلف فى الجانب الآخر مع

وتلقانا معان متناثرة في شعره تأثروا زوايا التراث ، من مثل قوله في قصيدة « أمان » م ٣٠٦/١ :

على أنسى أشكو نواك وأسنهي
رضاك وأدري أن فربك دائي

متأثراً قول ابن الدمين في قصيدته المشهورة : (١٣)

بكل ندواينا فلم يشف ماينا
على أن قرب الدار خير من البمد
على أن قرب الدار ليس بنافع
إذا كان من مواء ليس بذي ود

وقد يصرح بتأثرو ، على نحو ما نرى في شكل « المعارضة » يجب
جمل بيته ٧٣٧/٢٧ في قوله :

ألا أيها النوم ويحكم هبوا
أسائلكم : هل يقتل الرجل الحب ؟

إذ يجب العقاد بلسان أحد النوام :

بربك دعنا راقدين فلو درى
بنا الحب لم يرقد لنا أبداً جنب
وسل راقدي الأجداث منه فإبهم
بجيبوك عن علم بمن قتل الحب

ومن يتأمل قصيدته «لثيم شؤم» م ١٤٤/١ يجد نفس الخطبة في
الهجاء يسرى فيها بوضوح .

ولعل العقاد وجد في الشعر العباسي مذاقاً خاصاً فتأثرو في شعره
بصورة بارزة . ويمكننا أن نمثل لهذا التأثير بنماذج قليلة ، من مثل تأثرو
في مقطوعة « رأى واحد في وضعين مختلفين » م ٣٩٢/١ :

هو رأى واحد نق
لبه علوا وسفلاً

متأثراً صياغة أبي نواس : (١٤)

دب في الفناء علواً وسفلاً
وأوان أسوت عضواً فعضواً
ونراه يتأثر ابن الرومي الذي وضع فيه كتاباً قيمياً ، فعارضه حيناً
ومحاوره حيناً آخر ، على نحو ما نرى في تعليقه على بيت لابن الرومي
محاوراً - م ٧٣٩/٢ :

قال ابن الرومي :

إن للحظ كيمياء إذا ما
من كلباً أحاله إنساناً
ولم يقل :

إن للحظ صيرفيا أريباً
يقننى كيمياء أحياناً

وليل كموج البحر أرغى سدوله

على بأنواع الموم ليبستل

ونعل مطلع قصيدته « السبا توحراف » ٨٩/١٣ :

بربك ماذا في سنائك الطلس
أشباح جن تلك تظهر للإنس
إذا لم تكن جنأ لمالي عهدا

نفر فرار الجن من طلعة الشمس

يسأل الشفري على ألسنة من أغار عليهم (١٥)

فقالوا لقد هرت بليل كلابنا

فقالوا أذهب عن أم عن فرعل

فإن بك من جن لابرح طارقاً

وإن بك إننا ماكها الإنس تفعل

ونجد العقاد يستدعي معنى تراثياً في رثائه للنقراش باشا في قصيدة

« الشهيد الأمين » م ٨٣٢/٢ :

ظلمات تقودها عبط عشوا

« وويل لحباط المشواء

إذ يتبادر إلى ذاكرته بيت زهير في موضع مختلف قليلاً حيث يقول :

(شرح القصائد العشر / ١٦٨)

رأيت المنيا عبط عشواء من تصب

تمسه ومن لخطى يعمير فيهمر

وقد يؤدى معنى جزئياً بصيغة تراثية جاهلية ، مثل قوله من قصيدة

« كوكب الشرق » - م ٨١٧/٢

لا أحاشى من الرجا

ل قبلاً ولا النساء

متأثراً قول النابغة في معلقته (القصائد العشر / ٤٠١) :

ولا أرى لاسلاً في الناس يشبهه

وما أحاشى من الأتوام من أحد

فالعقاد يمثل تجربته الشعرية ، بيد أن سطوة التراث تظل قوية فتتناثر
المعار والتراكيب وإن اختلف موضوع التجربة وباعثها ، على نحو
ما نرى في قصيدة العقاد الأولى « فرضة البحر » ، من ديوانه الأول
« بفضة الصباح » م ٤٩/١ :

أسميت أحداق السفائن شرع

صور إلبك من البحار روان

كالبيت يجمع بعد تشتيت النوى

شمل الأحبة فيه والإخوان

إذ يذكرنا البيت الثاني بقول مجنون ليل (١٦)

وقد يجمع الله الشتينين بعدما

بظنان كل الظن ألا تلاقيا

أنا الذي نظرت الأسمى إلى أدبي
وأسمعت كلمات من به صمم
وقد كان ترديد بيت المتنبي :

وللواجد المكروب من زفراته
سكون عزاء أو سكون لغوب

باعثاً إلى نظم الأبيات التي مطلعها : (م ١/٣٥٠)
لك الله من أسر على الداء غاشم
برغمي أراه اليوم غير مصيب
إذ ورد المعنى في بعض هذه الأبيات بصورة جلية :

وأسميت بعد السهد والألم لم أجد
سكون عزاء أو سكون لغوب

أبا الطيب اغفر لي وليس بنافر
ذنوبك في البأساء مثل لبب
أصبت ولكي نسيت لشقوب
سكون لغوب في التراب قريب

وعلى هذا النحو نلاحظ أن بعض المعاني تستوقفه لتأملها فيناقشها
ويحللها ويعارضها ، وأن بعضها الآخر يتسرب في شعره صيغة من
صيغ الذاكرة التي تهجم على وعيه هجوماً ، على نحو ما نراه يتأثر في
مقطوعة « أحلاماً مر » ، ١٢/٣٦٩ :

حل يا دهر لغيري مزجها
إن أحلاك لمر في لسي

قول أبي فراس في رائيته المشهورة (١٧)

فقال أصبحنا الفرار أو الردى
فقلت هما أمران أحلاماً مر

وتأثر العقاد الذي ألح على التأمل والتفكير وعلى النظر في معضلة
الحياة والموت أبا العلاء المعري تأثراً واضحاً ، فقد نلح كثيراً من
الأفكار والمعاني المتشابهة بينها ، على نحو ما نرى في حديثه عن الزواج
والإنجاب ، وفي موقفه من المرأة ، إذ التقى مع أبي العلاء في إساءة
الظن بها ، على نحو ما نرى في مقطوعة « ولساؤهن » - م ٢/٢٧٢ ،
على نحو ما نلاحظ في قصيدة « الحية » م ١/٩٦ ، إذ يرتبط المعنى
بعلاقة ما بمعنى جاء عند أبي العلاء . يقول العقاد في مطلع هذه
القصيدة :

يا قلب صبراً أجد الخطب أم هزلاً
مائلتك أول يؤسى حبيب أملاً

متأثراً بصورة ما قول أبي العلاء (١٨) .

فيا موت زر إن الحياة ذميمة
ويا نفس جدي إن دهرك هازل

ولما كان العقاد من الذين أولوا اهتماماً بالغاً مسائل الموت والحياة
والتأمل ، واهتم بالحكمة ومسائل الفكر المختلفة ، فقد تأثر شعراً
المتأهية وغيره ، من مثل قوله في قصيدة « صوت نذير » - إلى
الشبان ، م ١ ص ٢٢٧ :

صمرت منازل للخراب وأفسرت
سبل المحامد أهما إفسار
وقوله في قصيدة « الجحيم الجديدة » - م ١ ص ٢٤٧ (١٥) :

لعدوا للموت وابنوا للخراب
لكلکم يصير إلى بباب
وبعد المتنبي من أكثر الشعراء الذين احتفل العقاد باستدعاء
معانيهم ، وخاصة في الحكمة والتأمل والاعتداد ، من مثل قوله
في مقطوعة موسومة بـ « ضيق الأمل » - م ١ ص ١٣٧ :

فسر ما يلقى الفتى أجل
ضيق عن واسع الأمل
ولشر مهما أمل
ضيق في لحة الأجل
ناظراً في معنى الطغرائي (١٦) :

أعلل النفس بالأمال أرقبها
ما أضيق المشي لولا لحة الأمل

ويبدو قوله في مقطوعة « سلاح المشيب » - م ١ ص ١٣٧ .
أبعد المشيب ترهب في الصلاح
وترهب في المدامة والملاح

غريباً من معنى المتنبي : ١٥٧

وإذا الشيخ قال أف فما مل
ل حياة ولكن الضعف ملا

ويقول في قصيدته « شبان مصر » م ١/١٨٥ :

كم غلة قتلت شبلأ ويقمدها
عن مثلها خوف أكفاء وأكفاء

متأثراً قول المتنبي في الشطر الثاني من هذا البيت :

لا تحقرن صغيراً في هامة

إن البعوضة تدمي مثله الأسد

وربما دعاه تشابه القافية فأقاد من المعنى بصورة متسقة مع تجربته
الشعرية - كما في قصيدة « من مجلس الأمن » التي يمدح فيها النفراتشي
حيث يقول - م ٢/٨٠٩ :

أقام الحقوق وولى الدم
ونادى قلباه نادى الأسم

ونبه من لم يكن واعياً
وأسمع من كان فيه صمم

فقد استدعى في الشطر الثاني قول المتنبي : (ديوانه ٤/٨٣)

فإذا نسينا عهدكم
بمد التصوح فاذكرونا
وإذا نشدتم باكبا
بأسى عليكم فانشدونا
نبكى على الطفل الذى
قد زال عنه أهلونا
وقد جرى العقاد الأقدمين فى أبنتهم حين ذكر الراحل معزياً ثم
مهتأ الملك القادم فى بيت واحد فى قوله فى رثاء السلطان حسين م
٢٥١/١ :

من جبل فى الملك الفقيد فضله
سجّل فى الملك الجديد ذمامه
وهذه المعانى المختلفة مبثوثة فى قصائد لا يحدها الحصر .
على أن تأثره التراث - كما أشرنا - لم يقتصر على الشعر بل تعدى
ذلك إلى القرآن الكريم والحديث الشريف وسائر الفنون الثرية . بيد
أن أثر القرآن الكريم فى معانى شعر العقاد ولغته وتراكيبه وصوره
وموسيقاه واضح أشد الوضوح . وسنحاول أن نمثل لهذا التأثير فى
محاولة لبيان سطوته فى شعره . ومعظم هذه المعانى جاءت بعيداً عن
الأفكار الدينية أو الأغراض التى تتصل بها .

يقول العقاد فى « صوت نذير - إلى الشبان » م ٢٢٧/١ :
رفعوا على الأصفاق مجد بلادهم
ووضعتهم على شفير هار
وقوله فى قصيدة « على ساحل البحر » م ٢٥٦/١ :
هذى هى الجنة قد أزلت
أليس هذا وصفها فى الكتاب
وقوله فى « الأربعون » م ٣١٦/١

إيه يا سمد وما أنت سوى
بشر يدركه ريب المنون
وقوله فى قصيدة « ليلة على النيل » م ٣٤٣/١ :
وطنفنا نقول كان وكانت
وهى فى قريها كحبل الوريد
وقوله فى قصيدة « الصنم الماوى » م ٣٦٥/١ :
أنا فى غمرة الأسى
ظلمة فوقها ظلم
وفى مقطوعة « الهداية » م ٣٩١/١ :

كم فى الساء نجوم ضلت سواء السبيل
ولو تأملنا بعض المعانى فى القصيدة التى رثى بها عبد القادر حمزة م
٧٢٤/٢ لوجدناه يتأثر بالقرآن الكريم والشعر القديم معاً :
الصابر المزجى المخطوب بصبره
حتى يزلن ونعم أجر الصابر

وربما قاد تشابه الوزن والقافية إلى تأثير المعنى الجزئى ، بل إلى
تضمين بعض الأشرطة ، على نحو ما نرى فى قصيدته « عيد الجهاد ١٣
نوفمبر بعد ربع قرن » (م ٧٩٦/٢) التى مطلعها :
جددوا آل مصر عيد الجهاد
بجهاد على المدى فى ازدياد
معارضاً قصيدة أبى العلاء : (مختارات البارودى ٤٠٤/٣)
خير مجد فى مدى واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شاد
عما جعل العقاد يضمن أحد أشرطة قصيدة أبى العلاء فى البيت التالى
م ٧٩٧/٢ :

ربع قرن مضى وما ربع قرن
وفى طويل الأزمان والآباد
ولعل تأثير أبى العلاء فى العقاد يحتاج إلى بحث مستقل ، يرصد
المناحى المختلفة فى شخصيتهما ، فقد كان العقاد معجباً بصاحبه أشد
الإعجاب .

ولم يقف تأثير العقاد عند المصور الثلاثة الأولى من الشعر العربى ،
بل تأثر القصائد الدائعة فى المصور المتأخرة ، كقصائد البوصيرى
والبهاء زهير ، وقد كانت قصائد هذين الشاعرين مشهورة لدى شعراء
الإحياء من قبل (١٩) .
هناك قصائد كثيرة نجح فيها العقاد أسلوب البهاء زهير ، وتناثر كثير
من معانيها فى شعره ، من مثل قوله فى قصيدة « المغمم المجهول » م
٢٠٩/١ :

لما منح وصالك أو قلاك فإنى
راض بكلكا الحاليتين وصابر
متأثراً بقول البهاء زهير : فى قصيدته « غبرى على السلوك
مادر » (٢٠)

يا ليل طل ، يا شوق دم
إلى على الحالين صابر
وتبدو بعض التعبيرات والمعانى التى تداعت فى قصيدته « الشيب
البكر » م ١٧٩/١ من ميمية البوصيرى « البردة » مثل قول العقاد :
لو كنت محسب أيامى لما عظرت
بذاك يا شيب فى مسوفة الألم

ولم يقتصر تأثير العقاد على شعر التراث ، بل بدا أنه تأثر ببعض
معانى الإحيائيين ، وبخاصة البارودى وشوقي .
ويمكننا أن نلاحظ تأثير العقاد بمعان عامة فى القصيدة العربية ، من
مثل حديثه عن الطلول ، م ٥٥/١ :

فسلها تحدثك الطلول بأهلها
وتخبرك عما ساء فيهم وما سراً
وقوله فى قصيدة « الناسخ والمنسوخ » م ٢١٢/١ يتحدث عن معان
تراثية :

لقد تأثر العقاد الرومانتيكيين الذين حاولوا أن يذكروا فلسفتهم من خلال اللغة ، أداة الشعر ومادته الخام ، فجهدوا أن يدمروا التناقض بين اللغة والأشياء ، وأن يوحدها بينها ، على نحو ما جاء في إحدى رسائل كولردج^(٢٢) ، نتيجة تعقب بالضرورة طبيعة الفلسفة الحديثة . وحاول إمرسون أن يوحّد بين الأفعال والألفاظ في صدرهما عن القوة الإلهية فقال إن الألفاظ هي الأفعال والأفعال هي نوع من الكلمات^(٢٣) ، بيد أنه لم يستطع أن يمضى شوطاً طويلاً في مثل ما نادى به في شعره ، بل كان له موقف محالظ نسبى من اللغة الشعرية لدى بعض أقرانه المجددين ، على نحو ما لاحظنا من أنه خالف ميخائيل نعيمة في موقفه من اللغة والتراكيب ، ونقد تساهل أهل المهجر في أمر اللغة وجزالة الأساليب ، والخروج على سنن اللغة وفواعلها في أساليبهم وتعبيراتهم . وهذا ما يجعل تأثير التراث في معجمه وتراكيبه أمراً متوقفاً .

إن تأثير العقاد التراث لا ينفي أنه كان إلى جانب رفيقيه شكرى والملازم في طلبعة المرحلة الرومانتيكية في الشعر العربي الحديث ، وأهم أسهموا في وجود معجم شعري خاص بهم ، له صلة ما بالنظرية الرومانتيكية في المعرفة والفن ، ينماز بصورة ما عن معجم شعر التراث عامة ، ومعجم الإحيائيين خاصة . غير أن سطوة المعجم التراثي في شعر العقاد تجعل دراسة معجمه الشعرية مهمة في جلاء عوامل تكوين شخصيته الشعرية ، بمزول عن آرائه النقدية ، أو إلى جوارها على الأقل .

- ١ -

إذا ما تأملنا معجم شعر الحديث وجدنا أنه يتطور بشكل ملحوظ من مرحلة إلى أخرى . وقد خضعت لغته في المرحلة الرومانسية لثورته على مألوف المعجم الشعري المتوارث والأساليب المستقرة إلى حد ما ، على نحو دفع النقاد إلى استهجان هذه اللغة الجديدة ، لثورتها على اللغة التقليدية ، ولغموض تراكيبها وصورها^(٢٤) . والذي يعم النظر في معجم الرومانتيكيين يلحظ أن الشاعر يضيق على نفسه في اختيار معجمه الشعري ، لأسباب معرفية جمالية ، فقد انحصر في ألفاظ معينة ، تقع في مجال الخيال والبعد النسبي عن معطيات الواقع ، بل راح يضيق خياراته اللغوية ، فيصطفى ألفاظاً محدودة من معجم يسمح باستخدام مسميات وألفاظ كثيرة جداً . لقد ضيق على نفسه اختيارات الكثيرة التي كانت تتيحها له المعصور السابقة ، فقد تبنى ألفاظاً محدودة للحصان والناقة والسيف والأسد والمرض والسرور والحياة والسم والعسل واللبن والكساء والطعام والشراب والمطر والبحر والسحاب . . . إلخ . بيد أن العقاد ، على الرغم مما أصاب معجمه الشعري من بعض التطور ، أتاحت له نظريته في لغة الشعر أن يصطنع ألفاظاً غير محدودة دون حرج ، حتى إن لم يتسق هذا المعجم وروح العصر ، بل وروح التطور اللغوي الذي يتسجم مع نظريته وزملائه في التجديد . ولعل هذا لا يرجع إلى نظرية العقاد في لغة الشعر ، بل إلى ثقافته الواسعة في التراث ، على نحو جعل الألفاظ -

الصامت النزر الكلام ما
حصير يميم ولا كلاله محاطر
وقد اقتبس في قصيدة «أبطال الفالوجة» م ٨١٣/٢ آية من القرآن الكريم في الشطر الأول من البيت التالي :
لزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت في حماتها يد
ونراه يتأثر الأقوال المأثورة من مثل « كفى بالموت واعظاً » في قصيدته « تمثال رمسيس » م ٢٢٥/١ إذ يقول :
هل يسمعون فقد كفاهم واعظاً
صخر أصم ودمية حرساء
والذي ينظر في مقطوعة « حياة الأمن » م ٢٤١/١ يلاحظ أنه تأثر في بيته :

عش آمن السرب كما تشتهي
مانحن ممن يغبط الأمنين
الحديث الشريف : « من بات آمناً في سربه ، معافى في بدنه ، هذه قوت يومه ، فكأنما حيزت له الدنيا » . وفي قوله من قصيدة « وداع » م ٣٢٧/١ :

عجباً لا ينقص من عجب
وفتونا ليس يبلى من فتون
بل ربما تسربت إليه بعض معاني الناثرين من قراءاته في كتب التراث ، على نحو ما نرى في قصيدة « الحرام والحلال » م ١٨٩/١ :
برى جوده سرفاً متلفاً
ويفرح بالقصص إن أهلاً
متأثراً قول الجاحظ في حكاية الكندي في البخلاء ، إذ يقول فيها^(٢٥) :
« بل أنتم الذين سميتم السرف جوداً ، والنفع أريحية ، وسوء نظر المرء لنفسه ولعقبه كرمًا » .

المعجم والتراكيب :
ليس من السير أن نفصل بين معجم القصيدة وتراكيبها وسائر عناصرها الأخرى ، وخاصة في مجال التأثير والتأثير ، إذ إن تأثير المعنى أو الصورة أو الإيقاع يؤدي بالضرورة إلى تأثير ما في المعجم الشعري والتراكيب خاصة .

ولما كانت اللغة لا تنفصل عن المضمون الذي يتم بها جالياً ومعرفياً فإنها تتغير بتطور نظرة الإنسان إلى الحياة ، وباختلاف فلسفته في تفسير موقفه منها ومن الكون والطبيعة والوجود . بيد أن هذا التفسير في استخدام اللغة ، وفي إيجاد علاقات جديدة ، لا يعنى نشوء تغيرات حادة في المعجم الشعري ، يجعل اختفاء ألفاظ معينة بنسبة عالية يؤدي إلى مغايرة المعجم الشعري الجديد للمعجم الشعري السابق بصورة حادة . ولعل هذه الملاحظة تبدو أقل اطراداً فيها يتصل بالتراكيب .

وهي جزء لا يتجزأ من تأثير العملية الشعرية التراث - تنثال عليه ،
بوعي ودون وعي ، من هذه الثقافة الواسعة ، المتمثلة في القرآن
الكريم والشعر والنثر في عصورها المختلفة ، ولم يقصر استخدامه على
الألفاظ ذات الدلالة المعنية ، بل امتد ليشمل الرموز التراثية ، على
نحو ما نرى في القصيدة الأولى من الديوان « فرضة البحر » ، إذ يقول
في أحد أبياتها م ٤٩ :

جوفى كل سفينة لم يبعها
نوح ولم تخمر على الطوفان

مستخدماً لفظة « الجوفى » ، وهو الجبل الذي قيل إن سفينة نوح
رست عليه آخر المطاف .

وتطالعنا في دواوينه ألفاظ قل استخدامها في معجم الشعر الحديث
مستقاة من الشعر القديم ، وخاصة الشعر الجاهلي ، ومن البيئة
البدوية وشعر الرجز ، ومن معجم القرآن الكريم وفنون النثر القديم
المختلفة . فمن معجم الشعر القديم والبيئة البدوية أحم ويزجي
٤٩/١ وشارق وغيبه والغضبيض ٥٠/١ ومدرة وتعرقه ، والمشاش
ويضرى ٥٢/١ والسراويل وهوى الهام ٥٧/١ والأساود وتزقو وأنيه
ودرست ويلعاه ٥٩/١ وشماريح رضوى ويللمم ٦٠/١ والوقاح
والظباء وليوث الشرى ٦١/١ ومسبكر ٦٢/١ والقشاهم والقرم
والشلو والدمن ٦٣/١ والظبن والشاء ٦١/١ وأوهاق وأسطان
والطرة والضحيان ويعطو ٦٨/١ والارام والغزلان والحمام ٧٠/١
والزبرجد والمسجد ٧١/١ والبان ٧٣/١ وثبير ٧٨/١ والخب
والمادق ٨٣/١ وأواذى عيلم ٨٧/١ وجرمهم وذميل وإرقال والأوجار
٨٨/١ والفهارم ٨٩/١ والدمقس والجؤذر والظبي الغريز ٩٨/١
والبواشق ٩٩/١ والشآبيب الحفل ١٠٠/١ والأيد ١١٤/١ والمزموذ
١١٧/١ والكاعب والقصور والضمير والذبا واللهلم والشبا
والسمهري ١١٩/١ والعثير والغشمر ١٢٠/١ والشيم وشأى
١٢٢/١ والخنديريس ١٢٣/١ ونواج ضمير والراكب المعجلان
١٢٥/١ والمران والرحان ومحدّد والصمان ١٢٧/١ والمطايا والدبق
والحبائل ١٣٠٢/٢٩٩/١ والاملود والشباص ١٣٣/١ والصب
والخالي ١٣٩/١ ويريش ونسوب ١٤١/١ والغدائق والصلال
١٤٩/١ وموقو ١٥٣/١ والحميا والجريمال ١٥٤/١ والذحول
١٥٦/١ والعقيق ١٥٧/١ والاعصم ١٥٨/١ وأبيلج ١٩٧١/١
وقيد الرمح ١٧٤/١ والأرماس والأحشاء ١٨٦/١ وطرف ١٨٧/١
وفينان ١٩٣/١ ولفقان ١٩٤/١ وطيرير ١٩٩/١ وذكاء والوذائل
(جد مرأة) ٢١٥/١ والتجاليذ والمائز والندمان ٢٢٠/١ والسلاف
٢٢٢/١ وجلامد ٢٢٣/١ والقيون والسراحين ٢٣٧/١ والمناشب
٢٣٩/١ ومشنوة ٢٤١/١ والنياط والأوصاب والرضاب ٢٤٨/١
والخالق والقلال ٢٥٠/١ ، ٢٥١ وزهاف ٢٥٧ وشادن ٢٥٨/١
والزماز ٢٦٨/١ والسيد ٢٧٤/١ والعاطل ٢٩٠/١ والندى والأين
٣٠١/١ والحشاشة والذكاء والذماء ٣٠٩/١ والبرحاء والتم ٣٠٧/١
أورغية ٣٠٨/١ والبخب ٣١١/١ والجحفل اللجب ولغب ٣١٣/١
والنشب ومؤتلف والحازية والمين والحرب ويشنأ ٣١٥/١ والشطون
٣١٧/١ وشكته والصيد والغيد ٣٢٠/١ والجل ٣٢١/١ والقين

والظعين ٣٢٣/١ والكاشح والرقون ٣٢٥/١ والأسنة ٣٢٧/١
والبوراح والكواشح والصفائح ٣٢٩/١ وطالح ٣٣٠/١ وألأوين
٣٣٤/١ والقطين ٣٣٦/١ وذماء ٣٣٩/١ والعقار ٣٤٥/١
واجتويت ٣٤٩/١ والعلالة ٣٥٢/١ وألال وموشى ٣٥٣/١ ومفند
٣٦٣/١ ومصطلم ٣٦٦/١ وشكلة ٣٧١/١ وحال وعاطل وبرزة
وخجول ٣٧٦/١ ولبانة ٣٨٢/١ وسرمد ٤٠٨/١ وقشعم ونصعد
ونصوب ٤١٦/١ وسبب ٤١٧/١ والظنف والمروطف والذلف
٤٢٧/١ والأعطاف وجشها ٤٢٩/١ والراووق ٤٣٦/١ والنصار
٤٤٥/١ والمعمود ٣٥٨/١ والغدائق وشآبيب والذاماء ١٩١/١
والصهباء ٥٠١/١ والأشربيات ٥٧٤/١ وزابنة والحائنة ٥٧٤/٢
والجداد ٦٠١/٢ ومكسال ٦١٢/٢ واقتبال ٦٣٦/٢ وإقبال ٦٤٠/٢
واللفظتان الأخيرتان من معجم المتأخرين والخيم ٦٦٣/٢ والغيب
والأصالح والبكر ٦٩٨/٢ وضياغم ٧٠٢/٢ ومتهم ومنجد ٧١٢/٢
وفروع (الشعر) ٧١٨/٢ والمنطبق والصارف والحجا ٧٢٣/٢
والمزجي والحصر والكلالة والظمر ٧٢٤/١ والمداجيا ٧٣١/١
والضليل ٧٣٢/١ والوعى والاعساد ومشتجرات ٧٩٧/٢
والشرفيات والقس والشكة والكمى ٨٠٣/٢ والذمام ٨٠٥/٢ والطود
والعلم والحيازيم والدست والاصيد وجرم وأحمد ٨٢٥/٢ والسؤدد
والمحتد ٨٢٩/٢ وصناعة ٩٣٧/٢ والغيل والأشبك والغر والبهاليل
والأحساب ٩٠٨/٢ وقرن وقمن ٩١٠/٢ والسادن ومضطمن
٩١١/٢ والاصطبار والرقاد والجون ٩١٣/٢ والخنديس ٩١٨/٢
وتقليت والجبة ٩١٩/٢ والمصطاف والمربع ٩٢١/٢ .

وقد أفاد العقاد كثيراً من معجم القرآن الكريم لتأثره الشديد بمعانيه
وأساليبه. ومن ألفاظ هذا المعجم يزجي ٤٩/١ والغسق ٥٨/١
والشهد والسلسيل وعليين ٧٢/١ والصفوان ٧٣/١ ويحمرنك
٧٥/١ وخناس ووسواس ٨١/١ والشواط والمارج ٨٨/١ وشمود
٨٨/١ وماء المهمل ١٠٥/١ والقصور ١١٩/١ . ومن مشتقات
معجمه المحشر ١٢٠/١ والأشر ١٣٠/١ ولغوب ١٤١/١ وهماز
ومشاء ١٨٧/١ الغسلين ٢٤٨/١ والندى ٣١٠/١ والقسطاس
٣١٩/١ والأمشاج ٣٢٠/١ وعزير ٣٢٢/١ والوثين ٣٢٣/١ وكظيم
وذميم ٤٠٩/١ والأصالح ٩٩/٢ والبكور والعشى والجنى ٨٠١/٢
وأولو البأس والعصبة ٨١٤/٢ . وفي كل هذا نلاحظ أثر معجم
التراث في شعر العقاد (٢٥) .

- ٢ -

وإذا كان من العسير أن نتحدث عن التراكيب بمعزل عن عناصر
القصيدة الأخرى فإننا سنحصر الحديث عنها في صور عدة تشمل
التعبير النمطي ، من مثل المثل والقول السائر والعبارة الذائعة
والاستعمال الشائع ، أو اللفظة التي يلحقها وصف نمطي ملازم ،
أو الصياغة التي لزمّت وضعاً نحوياً أو بلاغياً معيناً ، يحمل ملامح
إيقاعية أو بنائية خاصة .

وسأحاول أن أقصر الحديث عن الأنماط التركيبية التي تتصل بالإيقاع أو بالصورة على أمثلة محدودة جداً ، تاركاً الحديث عنها في موضعها من هذا البحث ، مخجناً للتكرار والتداخل .

وسأمثل لتأثير العقاد التراكيب التراتبية ، متدرجاً زمنياً بتطوره الشعري ، محاولاً أن أستوحى مدى ارتباط هذا التأثير في هذا الجانب خاصة بالعامل الزمني .

نثمة صيغ عامة أخذت نمطاً خاصاً نحوياً تركيبياً لا ينفصل - كما أشرنا - عن الجانب البيان الإيقاعي ، من مثل :

١ - ابتداء الجملة باسم فعل الأمر « هيهات » ، التي تليها جملة مبدوءة بفعل منفى ، متلوقة بجملة فعلية مبدوءة بفعل أمر يفيد معنى بلاغياً ، كما في قوله م ٥٠/١ :

هيهات لست بسال منك ما نطقت

فيك المحاسن فانظر كيف تسليق

٢ - ابتداء البيت بالدعاء الذي يليه الأمر ، ثم التأكيد أو التقرير ، كما في قوله (٥٠/١) :

يا شاكياً وصبا أحاط بنفسه

أربع عليه ، لكل يوم كوكب

حمل لؤاى ما يؤودك حمله

إن لأجلد لهموم وأصلب

٣ - والجملة الشرطية المبدوءة بإما ، التي تقع في جوابها إلغاء المقترنة بالفعل الماضي :

إنما بكيك فليست أول شارق

يجلو المعبون وقد حواء الشهب

٤ - والجملة الدعائية المبدوءة بلا ، تتبعها جملة فعلية وصفية ، كقوله (٥٧/١) :

فلا برحت تلك الظلول سوايحا

على الماء يححو من جوائبها الضمرا

٥ - والجملة الفعلية المبينة بالنفى « ما » ، يتلو الفعل أداة الاستثناء « إلا » ، وعطف جملة فعلية عليها مبدوءة بأداة النفي « لا » ، في نسق إيقاعي نمطي ، كقوله (٥٦/١) :

لما رفعت إلا إليك نجمة

ولا رفعت إلا إلى عرشك الشكرا

٦ - وابتداء الجملة بأداة الاستفهام « كيف » ، يتلوها المستفهم عنه مضافاً إلى كاف المخاطب ، تتلوها جملة تقريرية تنفى حقيقة المستفهم عنه ، من مثل قوله (٦٥/١) :

كيف سلوكك والسفود بما يـ

عليه في فاجماته منجوع

٧ - ومن صور التراكيب ما اصطلاح عليه البلاغيون بالتقسيم في باب البديع ، ويبدو في البيت التالي متصلاً بالألفاظ المفردة (٢٦) :

(٦٥/١) :

ضمرات وخدمة وجهاد

وسهاد وحسرة ودموع

٨ - ومنها استخدام « قد » قبل عبارة القسم « والله » ، كما في قوله ٦٤/١ :

أكننت حسبته الورقاء هبت ؟

لقد والله جد بك المزاح

٩ - ومنها أيضاً اصطلاح صيغة التفصيل التراتبية (٢٧) ، التي تقوم على التثنية ، من مثل قوله (٦٦/١) :

والمشيش عيشان جانب دمت

واللب منه في الجانب الحسن

والسوت سوتان سوت ذى دعة

لاحس فيه وسوت ذى الكفن

١٠ - ومن التعميرات النمطية التراتبية الذائعة تمبيره والهف نفسى ، كما في قوله (٨٠/١) :

والهف نفسى على قوم إذا نظروا

فل الفقير في كشف بلسواه

١١ - ويبدو تأثير التراكيب في صيغة الاستفهام التي تبدو في مبتدأها تقريراً لحقيقة تتلوها أداة استفهام تشير إلى أداة الاستفهام المحذوفة في المطلع ، كما في قوله (٨٧/١) :

هضابك أم هذى أوافى عيلم ؟

وهل فيك من وره لسفير السوهم

١٢ - ومن صور تأثير التراكيب الفصل بين الصفة والموصوف من مثل قوله (٢٥٨/١) :

وأنا الممانق لملقطاه بأسره

في حسن الهيد كالندى شفاف

١٣ - ومنها الابتداء بجملة تقريرية متبوعة بجملة تفسيرية مبدوءة بأداة الشرط « لو » ، من مثل قوله (٢٥٩/١) :

إيها أبا الأهار ليس بنافع

خوف التفريق والحبيب مواف

لو كان يدفع بالتوقع حادث

لرايت في تنبؤ المراف

١٤ - ومن هذه التراكيب ما سمى برد الأعجاز على الصدور ، من مثل قوله (٢٥٩/١) :

قال الزمان لنا مقالة ناصح

والنصح ببطله الزمان الجاف

حسب السمادة أن تزورك ساعة

لأن محسوط خطاك بالأسباب

١٥ - ومنها الجملة الدعائية المبدوءة بـ « لا يبعدنك » في الرثاء (٢٦٤/١) :

(٢٦٤/١) :

ويبدو تأثير التراكيب التراثية من انسجامها مع الموسيقى أو الإيقاع الداخلي ، على نحو ما نرى في قوله (٧٤/١) :

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم
روحاً فبتفقا ، روح وجثمان

إذ يتبادر إلى الذاكرة قول المتنبي (٣٠) : (ديوانه ٨٣/٤)

يا أهدل الناس إلا في محاسني
فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

وفي قوله ٨٢/١ :

ورأى وجه الرياء المقبل
فشحنى خلفه وهو كظيم
مستدعي الصيغة الموسيقية التركيبية لجزء من الآية ٥٨ سورة النحل
و ١٧ من الزخرف ، ظل وجهه مسوداً وهو كظيم .

وفي قوله ص ٢١٢/١ :

وبح إسرئ نصبت له
نفس تظن به الظنونا
مستدعي تركيب جزء من الآية ٦ سورة الفتح « وبغت القلوب
الحناجر وتظنون بالله الظنونا » .

وتدعى مثل هذه التراكيب من الشعر الجاهل ، وخاصة القصائد
التي اكتسبت شهرة وسيرة ، من مثل قوله : (٢١٢/١)

يا مبدعا للناس دينا
مهلا نخبرك البقينا

إذ استدعى البيت الثان من معلقة عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تمجل علينا
وانظرننا نخبرك البقينا

وتدعى التراكيب بتداعي المعاني ، من مثل قوله (٢٥٢/١) :

لما تمناها نحي أن يرى
مصرأ وقد صدقت بها أحلامه

مذكراً بقول المتنبي :

تمنيتهما لما تمنيبت أن أرى
صديقاً فأصبي أو عدواً مداجياً

ومن مثل قوله (٩٣/١) :

ولما تقضى الليل إلا أقله
وحان التثالي جئت بالدمع ياكياً

وقوله :

حرام على النوم ، هل نام عاشق
جنى في سواد الليل تلك الأسانبا

ويظل التأثير الموسيقي مهماً في تأثير التراكيب ، فقد يؤدي التوافق في
الوزن والقافية إلى توافق في بناء التراكيب سواء في التوافق في الإيقاع ،
على نحو ما نجد في قصيدة « شيكسبير بين الطبيعة والناس » ، التي

لا يبعد عنك الله عنا راحلاً

ذكره أثبت في الضمير وأصمق

١٦ - وثمة تراكيب تعتمد فيها الأساليب من الاستفهام إلى التثني
فالأمر بالتخيير ، من مثل قوله :

أل لعان ليس يملك نفسه
أمل سوى استنقاذها وتشوق
أملك زمامك ثم اجمع بعمده
ماشتت أو فانبذ فانت موفق

١٧ - وقد يضمن العقاد بعض التراكيب بتحويل يسير ، من مثل قوله
في الشطر الأول من البيت التالي (٢٧٩/١) :

فاصبروا فالصبر مفتاح الفتي
واسموا كيف سوى الشيطان فيها

١٨ - وقد يستخدم تركيباً تعظيماً ، من مثل قوله « وقيت العثار ،
(٢٨١/١) :

أيها القاريء وقيت العثار
وبلغت الخلد موفور القدم

١٩ - وتبدو صيغة المصدر المتصل بمفعوله الذي يأتي ضميراً متصلاً ،
من الصيغ التراثية ، على نحو قوله في « حُبِّه » (٣٠٦/١) :

ولا كان حبى اليوم فمثال عابر
بأعجب من حُبِّيه وهو إزائى

٢٠ - وكذلك صيغة اسم الفاعل المتصل بمفعوله ، الذي يأتي ضميراً
متصلاً (٣١٤/١) :

والضاربوها إذا ما ذل جانبها
حتى تمرز فبمترزوا بمن ضربوا

وثمة تراكيب جرت مجرى المثل السائر أو القول المأثور (٢٨) ، من مثل
قوله (٧٠/١) :

مالي يدي منه لاهين ولا أثر
ولي عليه مبالغى وأصيان

وقد ضمن الأمثال في شعره (٩١٦/٢) :

خطب ولكن ماله من خطبة
نطمت جهيزة قول كل خطيب .

أو ارتبطت بالتعبير القرآن ، من مثل قوله مفتتحاً به « ولا وربك »
(٧١/١) :

ولا وربك ما بالنفس مقلع
أكان نجح لها أم كان حرمان

وهذا يستدعى تذكر مستهل الآية الكريمة (٦٥) من سورة
النساء) : « فلا وربك لا يؤمنون حتى يحكموك فيما شجر بينهم » .

ومن مثل قوله في الشطر الثاني من هذا البيت (٧٥/١) :

فمش كما شامت الأقدار في دعة
لا تجرمك برئ الناس أو عائنوا

ربما عارض بها البوصيري والبارودي وشوقي وغيرهم (٢٦٧/١) :
أيا القوافي ورب الطرس والقلم
ماذا أفادك صدق العلم في الأمم
لم يعرفوك ولم تجهل لهم علقاً
هذا نصيبك من دنياك فافهم
إلى أن يقول ٢٦٩/١ :

حتى الخرافات تزججها فنحسبها
من علفة الله لا من علفة الروم
وقد يقود الاتفاق في الوزن بالذاكرة إلى تقارب الوصف والموصوف
اللذين يعطيان كماً موسيقياً متماثلاً ، عل نحو ما نرى في « الصروف
التوالي » في البيت التالي (٣٠٣/١) من قصيدة « هبكل الكرنك » :
أين تمضي بك الصروف التوالي
ومضى حين منتهى كل حين
مذكراً بيت البحري في سينته :

ذكرتنيهم الخطوب التوالي
ولقد تذكر الخطوب وتنسى

وقد يؤدي التشابه في الوزن والقافية إلى تشابه في التراكيب ، عل
نحو يؤدي إلى اختيار ألفاظ بأحبابها ، فنجده يثائر في قصيدته « من
لبنان إلى مصر » (٣٥٩/١) قصيدة « وقعة عمورية » لأب تمام ، من
مثل قوله :

كلامنا نازح في دار صاحبه
وداره في الهوى موصولة السبب
أمسيت ضيفك في أرض درجت بها
طفلاً صغير الخطى مأسونة اللعب
وذقت أول نشوات الحياة بها
وكننت نشوة أم برة وأب

وبوسعنا أن نلاحظ الملاحظة ذاتها في قصيدته « يوم الظنون »
(٣٩٢/١) التي عارض فيها - عل ما يبدو - النابغة الذبياني في
قصيدته (٣١) :

أمن آل - مية رائح أومفتد
عجلان ذا زاد وغير مزود
إذا يقول العقاد :

أروى وأظمأ ، هدب ما أنا شارب
في حالي نقيع سم الأسود

ويبدو أن العقاد تأثر قصيدة البارودي التي عارض بها قصيدة النابغة
بشكل أوضح من القصيدة المعارضة ، ومطلع البارودي (٣٢) :

ظن الظنون نبات غير موسد
حيران يكلأ مستنير الفرقد

وعلى نحو ما نرى في قصيدة « الحقيفة » ، التي توافق معلقة عمرو

بن كلثوم . يقول العقاد (٢٨٩/١) :

لموت بأمرنا وسخرت منا
مضى كنا لأمك مقنونا
متأثراً بيت عمرو بن كلثوم :

هددنا وتوعدنا رويداً
مضى كنا لأمك مقنونا

ويؤدي تماثل الوزن أحياناً إلى تماثل في التراكيب مع اختلاف بسير
في الألفاظ ، من مثل قوله في قصيدة « أتعلم أيها الليل » ٣٠٥/١ :
تضيق به الوسائد والحشايا
وتلفظ المسالك والدروب
مستنداً تركيب المتنبي :

بذلت لها المطارف والحشايا
فما فيها وباتت في عظامي

ويقود التوافق في الوزن إلى التوافق في التركيب ، من مثل
الاستفهام بآين ، مسبوق بالأداة بل ، من مثل قوله (٦٠٨/٢) :

أين القلائل ؟ بل أين المعائل ؟ بل

أين الزبانية القتالة الشور
مستنداً قول أب تمام (٣٣) :

أين الرواية بل أين النجوم وما
صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

وربما أدى تشابه القافية إلى تشابه في التراكيب ، عل نحو ما نرى في
قوله (٣٠٤/١) :

جفت مكرهات فلم تستمع
لشاك من الناس أوشاكر

متأثراً في الشطر الثاني بتركيب كل من البهاء زهير وابن الفارض
وابن الوردي والتميمورية أيضاً (٣٤) .

وتنتشر التراكيب الجزئية في غير موضع من شعره من مثل :

هنيئاً لك الملك ٣٠٧/١ ، فيأرحم الله الشباب ٣٠٧/١ ، وما
قاتل الله الهوى ما أمضه ٣٠٨/١ ، المعقل الأشب ٣١٣/١ ، والويل
والخربا ٣١٥/١ ، ريب المنون ٣١٦/١ ، الروح الأمين ٣٢١/١ ،
شط المزار ٣٤٣/١ ، حيون الرقباء ٣٥٦/١ ، فلا وزرا ٤٠٥/١ ،
نالد وطريف ٤٠٠/١ تروح وتغتدى ، ٣٧٠/١ ، رائح مفتد
٥٥٩/١ ، حين ندرى ولا ندرى ٣٩٣/١ ، لا يبقى ولا يذر ، لمن
خائنا ومن غدروا ٦٠٨/٢ ، كابرا عن كابر ٧١٣/٢ وجبار عتيد
وشيطان مريد وحبل الوريد ٨٩٢/٢ وصوت النعي ٨٣٧/٢ وحمة
الدمار ٨١٣/٢ ومنيع الجوار ٨١٢/٢ وكما الحمى ، و الملك
الأصيد ٨١٤ و إذا الليل عسعسا ٩١٨/٢ و السبع الشداد ،
٧٠٥/٢ وغيرها . وتلقانا تعبيرات مألوفة من مثل : الظبي الغرير
٩٨/١ وصفاء الدمع ، وماء المهل ١٠٥/١ ونحر الجباه ١١٤/١ وقد
سمهرى ١١٩/١ ، وهول المحشر ١٢٠/١ والراكب المجلان
١٢٥/١ وغصنها الأملودا ١٣٣/١ وفسحة الأجل ١٣٧/١ وأنياب

أحوال ، والزمن الخالي ١٣٩/١ وما حلوا التثني ١٧٣/١ ، ومسودة اللحن ، وهاتها صرفاً ١٧٩/١ - فاعلم الذات ١٩٦/١ . وظهر في شعر العقاد أثر التراكيب المتأخرة من مثل قوله (٤٤٤/١) :

فيا زماناً جاد لي منمماً
بالظن أو أسمد بالمداب

وقوله (٥١٤/١) :

هذا وذاك كلامها
راض به قلبي وبائس

وقوله (٥٥٦/٢) :

أكان في حضرة في الجلال
أم كان في عرض أو احتفال
ومن صور التراكيب المتأخرة الجميل الدعائية ، من مثل قوله (٦٣٨/٢)

عش يا مولق دائم النور
فيسق مقروناً بسعد

وفي قوله (٦٤٠/٢) :

دم إمام العرب مشتملاً
بالمك في عز وأقبال

وفي قوله في تمثال سعد (٧٠١/٢) :

فاهناً بما بلغت من حبيبها
واهنم ولدها فأتت الغمام

ولعلنا نلاحظ تأثير العقاد التراث الشعري من مثل تركيب « يا سامعي الصوت » (٢٤٣/١) :

كانت كما حدثونا منظرًا عجيبا
يا سامعي الصوت : أين اليوم ما زهموا

ومن يتأمل شعر العقاد يلاحظ أنه متأثر شعراء الإحياء . ومن الطريف أنه - وهو الذي نقد شوقياً نقد لا ذعاً - يتأثر صياغته وتراكيبه من خلال تأثره بموسيقى قصائده ، من مثل قوله (٢٢٥/١) :

يشدو بذكرك شيوخها ورضيمها
ويحبك السادات والوضعا

مشابهاً قول شوقي (٣٥) :

ألفت إليك بنفسها ونفيسها
وأنتك شيفة حواها شيق

حملت عليك حياءها وحيابها
أأصر من هذين شيء ينطق

وقوله (ج ١ ص ٣٧) :

صور البيان له إذا التفت اللفي
وتقدم البلقاء والنصحاء

وقوله (ج ١ ص ٣٨) :

بك يا ابن عبد الله قامت سمحة
بالحق من ملك الهدى خراء
بنيت على التوحيد وهي حليفة
نادى بها سقراط والبلقاء

ويبدو أن العقاد تأثر البيت الأول في قوله ٢٢٤/١ :

لجلال وجهك يا ابن (سبق) هيبة

تعنو لها الأمد ، فهي هيباء

وعلى هذا النحو نلاحظ أن تراكيب العقاد تأثرت التراث بمصادره المختلفة ، من شعر في مختلف العصور ، وأقوال مأثورة ، وأمثال سائرة ، ومن القرآن الكريم والحديث الشريف ، ومن تراث شعبي ، إلى الإحيائيين . وقد جاء هذا التأثير في صورة مباشرة أو في صور غير مباشرة ، نجمت عن صور التراكيب التي تسألت مع هذين العنصرين ، إلى جانب التعبيرات التقليدية ذات الصور النحوية والبنائية الخاصة ، التي أشرنا إلى نماذج منها ، لصعوبة إحصائها إحصاء جامعاً مانعاً ، وتتبع الصيغ اللغوية وحصر تراكيبها في مثل هذا البحث .

الصورة :

ستقرر حديثنا على الصورة الجزئية التي تسهم في خلق البنية الخيالية الكلية في القصيدة . وإذا كان من الصعب الفصل بين عناصر العمل الفني فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى بحرية تامة ؛ إذ إن ما سر بنا من ألفاظ وتراكيب ومعان تضمنت صوراً تراثية انسربت إلى بناء القصيدة في شعر العقاد . فالصورة لم تعد موضحة للألفاظ وشارحة لها - كما يقول رولاند بارت - ولكن الصورة الآن هي الألفاظ نفسها ، التي تبدو بنائياً عالية على الصورة (٣٦) .

فلو نظرنا في أحد أبيات قصيدة « فريضة البحر » ، الذي اخترناه للدلالة على تأثير معاني الأقدمين لوجدنا أن هذا المعنى لا ينفصل عن الصورة ، كما في قوله :

أمسيت أحداق السفائن شرع

صور إليك من البحار روان

كالبيت يجمع بعد تشتت النوى

شمل الأحبة فيه والإخوان

وإذا كنا لا نستطيع أن ندرس الصورة مستقلة عن بناء القصيدة الكل ، فإن بوسعنا أن نتصور كيف يلم الشاعر أجزاء صورته من خلال الذاكرة الشعرية وعناصر المعرفة والثقافة . . إلخ ، حتى إن بعض الحسنيين من أمثال هوبز ودرابدين يقرنون بين الخيال والذاكرة . فيقول هوبز : إن الخيال والذاكرة شيء واحد ، يختلفان في التسمية لا اعتبارات مختلفة . ويتابعه درابدين فيقول : « قدرة الخيال لدى

الكاتب . . . مثل كلب نشيط، يذرع الأبعاد في حقل الذاكرة ،
حتى يجد الموضوع الذي كان في أثره . (٣٧)

فهذه الصورة تقوم على تشخيص السفن القادمة من موانئ مختلفة ، ومن بلاد متعددة ، شاخصة إلى « الميناء » أو كعبة القصاد ، ليستعين في رسم صورته بصورة مقابلة ، صورة البيت الواحد الذي انطلق منه أبناؤه ليعود إليه الأشبات مجتمعين بعد طول تفرق وغربة . وقد استعان العقاد في رسم هذه الصورة بالذاكرة التي اختزنت صورة وردت في شعر الثرات على نحو مختلف . يقول مجنون ليل :

وقد يجمع الله الشئيتين بعدما
يظننان كل الظن ألا تلتابا

والذي يتأمل الصورتين يلحظ أن ثمة اختلافاً بينهما ؛ فصورة المجنون تقوم على الموقف الدائى الوجدان الذي يفجره الأمل في اللقاء بعد اليأس الذي لا أمل بعده ؛ وصورة العقاد تقوم على التأمل والتناسب ، مصنوعة ما يسميه البلاغيون « التشبيه التمثيل » ، فبدت أقل حرارة ، وأقرب إلى هدوء التأمل ، بل ربما إلى برودة المنطق . ثم انتقل العقاد في البيت الثالث مصوراً ضخامة هذه السفن من خلال ربطها بخيوط الذاكرة ، فبدأ الجوانب الثقافية معزراً للتأمل الحسى ، ليهبط الانفعال أوليخيو الإجماع ، فبدأت الصورة متكئة على بعدين يجتمعان فيها : الخيال / الذاكرة ؛ إذ إن الخيال هنا ليس صنواً للذاكرة ؛ فالذاكرة التي تقوم على استجلاب صور جاهزة يقوم الخيال أو القوة العقلية بتشكيلها ، غير الذاكرة التي تتحرك في كل اتجاه ، وتساعد في إنضاج التجربة .

فقد أشار الشاعر ريلكه Rilke إلى أن الأشعار ليست مشاعر ؛ إنما تجارب تقوم على ذكريات الإنسان التي ترصد تجاربه المختلفة . ومع هذا لا تكفى الذكريات ؛ فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة ، وهل المرء أن يملك الصبر لاستعادتها . وعندما تتحول إلى دم في داخلنا ، لنرى ونشعر ، لا يمكن أن نميزها من أنفسنا - آنذاك فقط قد يحدث أنه في ساعة نادرة جداً تشرق الكلمة الأولى من القصيدة ، في وسطها وتنطلق منها (٣٨) .

والعقاد حين تسعفه الذاكرة في تشكيل معانيه وصوره تأت هذه الصور مؤلفة مع تجربته الشعرية ، غير منزلة عن طبيعته الخاصة ؛ فالمعنيان ، معنى المجنون ومعنى العقاد ، يلتقيان في الصورة العامة ، ويفترقان في تشكيل المعنى العام .

وقد عبر طه حسين عن شخصية العقاد الشعرية حين قال : « . . . إني لا أقول لنفسى : قد قرأت هذا الكلام من قبل ، أو أين قرأت هذا ؟ أتى شعر البحرى أم عند أبي تمام ، أم سبق أبو نواس إلى مثل هذا الكلام ؟ كلا إنما تفرؤون العقاد فتقرؤونه وحده ؛ لأن العقاد ليس مقلداً ، ولا يستطيع أن يقلد ، ولو حاول التقليد لفسدت شخصيته . . . » (٣٩) .

ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة في قصيدة « سوانح الغروب على شاطئ بحر الروم » ؛ إذ يقول في أحد أبياتها (٥٨/١) :

الليل أرخى في السماء سدوله
ورمى بأستار على الأطام

لقد وردت الصورة في هذه القصيدة حبة وصفية ، في تسق يعبر عن تجربة ذاتية تأملية ؛ إذ بدأ العقاد القصيدة بحالة من الإضفاء تعين على التأمل والتشخيص ، بيد أن هذه الصورة جاءت في القسم الأخير من القصيدة ، الذي لا يكاد يأتلف مع جوها العام ، أو يجارها في عمق انفعالها ، فبدت كأنها بعيدة عن إحساس الشاعر وموقفه النفسى ، بخلاف حالة امرئ القيس ، الذي اختزنت ذاكرة العقاد صورته المشهورة في معلقته :

وليل كموج البحر أرخى سدوله
على بأنواع الموم ليليل

فقد مكته انفعاله العميق القوى ، وخياله الخلاق ، من أن يوحد بين الحالة الماثلة في الطبيعة وحالته النفسية ؛ إذ إن دمج المعنيين ، الفكرى والحسى - كما يقول أحد النقاد - هو أقوى عامل يمكن به ابتداع الصور المركزة (٤٠) .

ففى حين اتسقت صورته مع الشعور الطاغى والحالة النفسية جاءت صورة العقاد جزئية معزولة أو غير متماسكة إلى حد ما ، لم تضاف الصور الأخرى التي تلتها جديداً إلى المعنى ، بل أرفقته بإضافة لم تغن شيئاً ينسب الصورة ، ويطور التجربة ، ويمتق الانفعال .

ولا أود أن أستقصى الصور التي تأثر فيها العقاد بالثرات . وحسى أن أشير إلى بعضها ليبيان سطوة هذا العنصر في شعره . فمن ألوان هذه الصور ما دعى بالاستدلال المنطقى ؛ إذ يأتى بقضية يستدل عليها منطقياً بصورة حسية ، من مثل قوله في قصيدة « أين الدموع ؟ » (٦٥/١) :

إنما الحزن وبهى ما استقصى الد
مع وأندى الأحزان حزن رضيع
يحرق الجمر يابس الحطب الجرز
ل وبأى الحريق لندن مريع

ومن صور التأثير المبالغة في تجاوز المألوف ، هل نحو ما نرى في قوله (٧٢/١) :

هيهات لا تبلغ الصهباء نشوما
ولو تناول منها البحر نشوان

ومن صورة هذا التأثير أن ينقل صورة تراثية يعطى معناها تشكيلاً جديداً ، من مثل قوله (١٩٥/١) :

حادثته والنفس شبيقة
لليل من ليله ولليل

وقد يأت بصورة محرفة قليلاً عن صورة معروفة ، من مثل قوله (٢٩٨٥/١) :

كم لمة قتلت شبلاً وبقيدها
عن مثلها خوف أكفاه لاكفاه

ومن مثل قوله (٢/٦٦١) :

الحب أن أفرق ، من ثمة
حبنا وقد أصرع لبث الشرى
متأثراً قول المتنبي المعروف :

لا تحقرن صغيراً في خاصمة
إن البعوضة تدمس مفلة الأسد
وقد يأتي بصورة من التراث ثقل معناها وصياغتها جيداً ، من مثل
قوله في قصيدة « الربيع » (١/١٩٦) :

قم حزين العمر فاطرب وارشف
من كؤوس الحب ما يجلو الحزن
أدبر الليل ولم يبق سوى
صحة الديك وينجاب الوسن

ومن صوره تلك التي تمعن في ملاحقة الحواس بعيدة عن نوازع
النفس وخلقائها بما لا يتناسب مع مذهبه في الشعر ، لعله يتأثر بعض
الشعراء المتأخرين ، من مثل قوله (١/٣٣٠) :

وعزيرة تلك الدموع فليتها
يفنو لطيفها نظيم شليك
للات ثم يدي بأكرم جواهر
من عطف قلبك فاض من عينيك
ومن مثل قوله (١/٣٣٤) :

وابل من قبل فطرها
من سماء الحب أخلاف غراز

وربما تتداعى صور الذاكرة لتنفذ المعنى الأصل ، هل نحر
ما نرى في مقطوعة « لست بلحم ودم » ، إذ يقول (١) :

أنت وهم لم تنزل في خاطري
لست يا صاح بلحم ودم

لعله استدعى الصورة من قصيدة بشار التي يقول فيها :

خفني يا عبد عني وأهملني
أنسى يا عبد من لحم ودم

ويسر عملية الاستدعاء اتفاق الوزن والغافية ، وتقارب المزاج ،
من مثل قول العقاد (١/١١٢) :

حبنا منك أن نراك وإن كنت
ت ثقيل الجفون بالإغضاء

متأثراً بشكل عام صورة ابن الرومي :

بل أرى صدقك الحديث وماذا
ك لبخل عليك بالإغضاء

وقد أفاد في استدعاء صور من القرآن الكريم والأمثال والشعر
والثقافة التراثية (٢). وليس بوسعنا أن نستقصى التشبيهات

والاستعارات الجزئية التراثية ، إذ لا يكاد يحدها حصر . وقد اهتم
بالصور الحسية ، فيما يتصل بالمرئية نرى مثلاً يلصق الدر المنضد
(الأسنان) ١/٥٩ ، و« تنضاح طرته عن صبح غرته » ١/٦٨ ،
و« من النقع تجل عر لحيس عورم » ١/٨٨ ، و« شبا اللحظ وقد
سمهري » ١/١٩٩ ، و« كنت أنت شمس الضحى رونقاً »
١/١٨٨ . ومن الصور الحسية اللسية ١/٨٩ « أم لؤلؤ رطب
توائية - عريت عن الأصداق والفشر » . ومن الصور الحسية الذوقية
« أمسيت أرشف شهداً من مراشفه » ١/٧٢ ، و« برد الشراب
الناعم » ١/٣٥٢ ، و« تفشرك الشيم » ١/٣٦١ ، و« معول
اللى » ١/٤٢٧

ومن الصور الحركية ١/٨٩ :

هتتر من سكر وليس بها
إلا صفار النبه من سكر

وكان فؤادى طائر .. تنزى ١/٩٢ ، و« خطرت يدك يا شبيب
في مسودة اللحم » ١/١٧٩ ، و« إذا الليل عصفا » ٢/٨١٩ ،
و« تأوه يفرى الضلوع » ١/٢٠٨ ، و« ووضعتوه على شفيرها »
١/٢٢٧ ، و« والأسنة شرع » ١/٣٢٧ ، و« ظلمة فوقها ظلم » ١/٣٦٥ ،
و« جردوا الأسياف من أعمادها » ٢/٦٠٤ ، و« موار العجاجة »
١/٨٨ وتتردد صور حسية لها أبعاد معنوية ، من مثل الكنايات
وغيرها : « ليوث الشرى » ١/٦١ ، « شبا اللحظ وقد سمهري » ،
« كعب الظبي » ، « جنان القصور » ١/١١٩ ، و« فينان المحاسن »
١/١٩٣ ، و :

أم بسهام العين تكسرهما
في حية القلب أيها القتال

و« لانت من الحسن والمبا حاطل » ١/٢٩٠ ، و« تأوه يفرع
الضلوع » ١/٢٠٨ ، و« المحقل الأشب » ١/٢٣٨ ، و« آمن
السرب » ١/٢٤١ ، و« كمية المحيين » ١/٢٤٧ ، و« وهل تعلم
الطير ما نجفق » ١/٣٠٤ ، و« هجعت بساحتك الخطوب »
١/٣٠١ ، و« كجنح الليل » ١/٣٠٦ ، و« الشوق يبلغ ما لا تبلغ
النجب » ١/٣١١ ، وقوله التالي : ١/٣٥١

فلا تقطع الجبل السدى إن قطعت
مضى غير موصول من العمر جوانبه

و« مضاه مهند » ٢/٧١١ ، وقوله : ٢/٧١١

وجرى برامنا ممأ في حلبة
عزت على غير الطير الضامر

١/٧٢٤ و« حمة الذمار » ١/٨١٣ ، و« ميع الجرار »
١/٨١٢ ، و« كماء الحمى » ، و« الملك الأصيد » ١/٨١٤ . وعلى
هذا النحو نلاحظ أن الذاكرة الشعرية التراثية قد أسهمت في تشكيل
المعاني الجزئية والكلية في صور العقاد الجزئية والكلية . على أن هذه
الذاكرة لا تضطلع دوماً بدورها الإيجابي في خلق الصور وتشكيل
المعاني ماخترال الأفكار في صور لتبدي جذور تلك الأفكار في

عل الوزن والقافية دون الغرض ، عل نحو ما نرى فى قصيدة العقاد
« الحب الأول » م/٦٧ ، حيث بقول فى تقدمتها :
« كنا نقرأ ذات يوم أنا وصديقى الشاعران النابغان المازن وعل
شوقى قصيدة ابن ارمى النونية ، التى بمدح بها أبا الصقر ،
ومطلعها :

أجنت لك الورد أخصان وكشبان
فبهن نوحان : تفاح ورمان
وفوق ذيبك أخصان مهذلة
سود هن من الظلماء ألوان

فلما فرغنا من تلاوتها ، وقضينا حق إرائها ونقدها ، خطر لنا أن
يعارضها كل منا بقصيدة من بحرهما وقافيتها ، فنظم المازن قصيدته فى
مناجاة المهاجر ، ونظم شوقى قصيدة فى هذا المعنى ، ونظمت أنا هذه
القصيدة فأهديتها إلى روح ابن الرومى :

يسبك يا زهر أطيبار وأفسان
الطير ينشد والأفسان عيدان
طويالك لست بإنسان فثشبهنى ،
إن ظلمت وأنت اليوم ريان

فالذى يتأمل القصيدتين يلحظ اختلاف الغرضين ، فابن الرومى
مدح ، والعقاد يصف ويتنزل ويتأمل ، غير أن معارضاته بصورة عامة
تبدو فى اختيار الوزن والقافية ، دون أن يصرح بتعمده
المعارضة^(٤٩) ، مثلاً نرى فى قصيدته « ليلة الأربعاء » (١١١/١)
التى مطلعها :

شف لطفاً صبا وراء السياه
نور بدر مفضض اللألاء

معارضاً ابن الرومى فى قصيدته المشهورة ، التى يعاتب بها أبا
القاسم التوزى الشطرنجى ومدمه ، ومطلعها :^(٥٠)
يا أخى أين عهد ذاك الإخاء
أين ماكان يسبنا من صفاء

وإذا تتبعنا معارضات العقاد فإننا نلاحظ أنه تأثر موسيقا التراث منذ
العصر الجاهل إلى عصر الإحياء ، فثمة قصائد تميل إلى شكل
المعارضة فى التزام الوزن والقافية ، دون حركة الروى . غير أن هذا
الاتفاق يؤدى إلى تأثير إيقاعى بدرجة ما ، عل نحو ما نلاحظ فى
قصيدته « خواطر الأرق » (١٤٨/١) ، التى مطلعها :

يا ليل لونسك فى السواظ إنمى
إلا لى لمن غبار يرمد

إذ إن الألفاظ التى تتردد فى القوافى وفى أواخر الصدور تجعل تأثير
الإيقاع متوقفاً ، بما يتيح تماثل الوزن والقافية من تسرب الألفاظ
والتركيب والصيغ النحوية والصرفية ، مثلاً يتضح فى قصيدة النابغة
التى مطلعها :

آمن آل مبه رالح أو مفسد
عجلان ذا زاد وغير مزود

المشاعر^(٥١) ، والإحساسات ، وإنما نقوم أحياناً بدور سلبى ، لأن
الذاكرة لا تبدو صنواً للخيال أو مرادفاً له ، وإنما تنقل الجاهز الذى لم
يتخلق فى بوتقة التجربة الشعرية .

الإيقاع والوزن

إذا كان ممكناً الحديث عن أثر التراث فى الموسيقى الخارجية (الوزن
والقافية) فإنه من الصعب بيان هذا الأثر فى الإيقاع ، لخفض عنصر
الإيقاع ، ولارتباطه الوثيق بالمعنى ، وبالإحساسات والمشاعر المنتجة
بهذا المعنى . فقد حاول ج . س . فريزر أن يقرب مفهوم الإيقاع من
خلال التصوير فقال : « عندما تغد على شاطئ البحر تراقب
الأمواج تتكسر على الرمل لتعود من جديد ، ثمة تشابه أساسى فى
حركة كل موجة ، لكن ليس من موجتين تتكسر ان فى شكل متناظر
تماماً . هذا التشابه فى اختلاف حركة الأمواج قد ندعوه بالإيقاع^(٥٢) .

يبد أننا سنحاول الاقتراب من الإيقاع بالحديث عن التماثل فى
التركيب والصيغ النحوية والبيانىة ، ومن خلال الارتباط بالوزن
بشكل رئيسى ، دون التورط فى الفصل بين الشكل الخارجى للقصيدة
(الوزن والقافية) والبنية الإيقاعية اللغوية ومكونات انسجامها
الداخلى ، أو ما يسمى الموسيقى الداخلية .

ولصحية الحديث عن عناصر مستقلة ستحدث عن صور التأثير
الموسيقى بما لا يشكل عبثاً على طبيعة صلة العقاد بالتراث ، إذ إن
الفصل بين الإيقاع والوزن غير ممكن فى الشعر . فالإيقاع يعتمد -
كالوزن - على التكرار أو التوقع والنسيج الذى يتألف من التوقعات
والإشاعات أو غيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو
الإيقاع^(٥٣) . ثم إن ريتشاردز لم يقبل « تصور الوزن » عل أنه
(التشابه فيها هو مختلف) ، وعل أنه ضرب من المران الذهنى لمحاول
فيه الكلمات - تلك الأشياء التى تختلف فيها بينها اختلافات هائلة - أن
تسلك كما لو كانت جميعاً نفس الشيء ، مع السماح ببعض الحرية
والشذوذ عن القاعدة . . . ، وعنده تصورا باليا ، ورأى أن الوزن
ليس فى المنه وإنما هو فى الاستجابة التى تقوم بها ، « فالوزن يضيف إلى
مختلف التوقعات التى يتألف منها الإيقاع نسفاً ، أو نمطاً زمنياً معيناً .
ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطاً فى شيء ما خارجنا ، وإنما
إلى كونه نحن قد نحقق فيها نمط معين ، أو قد ننسقا على نحو
خاص^(٥٤) . وقد رأى بعض النقاد أن الوزن فى الشعر مماثل
الإيقاع فى الموسيقى ، ولذلك من الأفضل أن يمثل فى نوسطة
موسيقية^(٥٥) . وهذا يتصل بقول بعضهم : « إن وقت اللغة
الشعرية وقت توقع ، فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة
إيقاعية . . . »^(٥٦) ، لذا فإن حديثنا عن الإيقاع والوزن يشمل
الحديث عن موسيقا القصيدة بعناصرها ومكوناتها المختلفة ، بدءاً من
اللفظة والتركيب ، وانتهاء بأشد العلاقات البنائية خفاء وتعقيداً .

لعل أوضح صور تأثير الوزن والإيقاع تبدو فى « المعارضات »
بمفهومها الواسع ، التى تضم الوزن والقافية والغرض ، وربما تقتصر

فتتفق بعض التراكيب ، وتتماثل القوافي ، من مثل الإنمد والمورد والأسود وغد .

يبد أن التأثير يبدو أوضح حين تتفق القصيدتان في الوزن والقافية وحرف الروي ، وفي الغرض أيضاً ، عل نحو ما نرى في قصيدة العقاد « يوم الظنون » (٤٦٢/١) :
يوم الظنون صدعت فيك مجلدى
وحملت فيك الضيم مغلول اليد
إذا يقول النابغة :

ولقد أصابت قبلة من حبها
عن ظهر مرئان بهم مصرده
ويقول العقاد :

حبران أنظر في السماء وفي الثرى
وأذوق طعم الموت غير مصرده

فيكثر التوافق في كلمات القافية من مثل : اليد ، الأسود ، غد ، الصدى . وقد يقع التوافق في القصائد التي تلزم قافية قصيدة معينة ، مثل معلقة النابغة ، عل نحو ما نجد في قصيدة العقاد « السرور » (٣٧٠/١) :

أذن الشفاء فماله لم يحمد
ودنا الرجاء ، وما الرجاء بمسمى
أعدت أم شارفت غاية مقصدي ؟
برد الليل البرم وانطفأ الجوى
وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا لوى
وتبدد الشملان أى تبدد

فقصيدة « في الحديقة » (٢٨٩/١) :
أطل على الحديقة مستهلاً
بأريج من أزهارها جبيناً

تماثل في وزنها وقافيتها وروياً معلقة عمرو بن كلثوم ، عل نحو أتاح نائر بعض التراكيب النحوية والموسيقية .
وإذا كانت المعارضات تظهر مدى تأثير العقاد التراث في عصوره المختلفة فإنها تصور مدى تأثير العقاد بعض الشعراء لدواع فنية إيقاعية أو شخصية ، فقصيدته « بين عهدين » (٦٠٧/٢) :

أحسنتم الصبر والمحبى لمن صبروا
نادى البشير لقولوا اليوم ، وانتمروا
تماثل في وزنها وقافيتها قصيدة الأخطل المشهورة :

خف القطبين فراحوا منك أوبكروا
وغادرهم نوى في صرغها جبر
وله شغف بمعارضة العباسيين من أمثال أبي نواس ، إذ يعارضه بقصيدته « الدنيا الميتة » (١٩٩/١) ، التي مطلعها :

أحبك حب الشمس فهي مضيئة
وأنت مضيء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر
وأنت كما شاء الشباب نصير
متأثراً رائية أبي نواس المشهورة ، التي مطلعها (٥٤) :
أجارة بيننا أبوك غيور
وميسور ما يرجى لديك صير
وقد تأثر في قصيدته في تأين « محمد محمود باشا » (٨١٨/٢) ، التي مطلعها :

شهور توالى بمدمن شهور
ودنيا بأحداث الزمان تدور
بعض الصيغ الموسيقية في هذه الرائية ، من مثل قوله :
عليفته ليما ارتضيتهم - مودة -

بكلم وبكبرى السابقين جدير
وتأثرت قصيدته « القدر يشكو » (٤٥٥/١) ، التي مطلعها :
صغير يطلب الكبرا
وشيخ ود لو صفرا
موسيقى قصيدة أبي نواس التي مطلعها : (مختارات البارودي ٢١٠/٤)

أما والله لا أشرا
حلفت به ولا بطرا
وتأثر بوضوح أبا تمام ، وقد نالت لديه قصيدته في فتح عمورية الشهيرة احتفالاً بها ، خصوصاً في وزنها وقافيتها وإيقاعها مثلما نال معجمها وتراكيبها ، عل نحو ما نرى في قصيدته « يوم المعاد » (٣١١/١) ، التي مطلعها :

الشوق يبلغ ما لا تبلغ النجب
واليوم يشهد ما لا تشهد الحطب
إذ بدا التأثير الموسيقي في جوانب متعددة ، عل الرغم من اختلاف حركة الروي ، ويبدو الإيقاع أوضح في قصيدة « من لبنان إلى مصر » (٣٥٩/١) ، التي تعارض « وقعة عمورية » وزناً وقافية وروياً (٣٨) .
وقد عارض في قصيدته « صوت نذير - إلى الشبان » (٢٢٦/١) :

شبان مصر أنتمموني لناصح
منكم فأنشد بينكم أشعارى
قصيدة أبي تمام في قتل الإفشين (ديوانه ص ١٩٨)
الحق أبلج والسيوف حوار
فحذار من أسد الميرين حذار
من مثل :

و « طارق » فتداعى المغفل الأشب ، عل المقول وما في صدقه ريب ، سبان منتدب منهم ومنتدب ، بحر تعج الأواذى فيه

والحذب ، من الحياة فمبيض ومختضب ، في الجمع ما ليس يعنى
المحفل اللجب ، عن الحقيقة لا خوف ولا رغب ، لمصر مبتعد بها
ومقترب جد كجد الحياة المر لا لعب ، من الرجاء وإما التويل
والحرب ، فإنما أنت لنا قائد وأب ، (٥٢)
من مثل :

ودره في أخرى موصولة السبب ، طفلاً صغير الخطى مأمونة
الدعب ، وكنت نشوة أم برة وأب ، ولا أرى غير قفر ثم منتقب ،
ولعل موسيقا المتنبي أشد تأثيراً مثلاً نرى في قصيدة العفد
« اليقين » التي مطلعها : ٣٧٤/١

مضى الشك مذموماً ، وما كان ماخياً
فلينك قمى عن يمينك راضياً
وجل عن الصديق أنك هاجر
وأنت مهجور وألا تلاقيا

وقصيدته « الصباة المشورة » ١٩٢/١ التي مطلعها :
صباة قلبى أقبل الليل فاضياً
فهبى قد يفتش الرفات المنانبا
وقصيدته « إلى المستمع العربى بلندن » ٧٣٠/٢ :
دهوت إلى حق واسمعت داعياً
فحببت مدهوياً ، وحببت داعياً

متأثراً قصيدة المتنبي المشهورة ، التي مطلعها : (ديوانه ٤١٧/٤)
كفى بك داء أن ترى الموت شافياً
وحسب المنيا أن يكن آمناً

وتأثر في قصيدته « الغريب البعيد » ١٩١/١ ، التي مطلعها :
بمعيد مدى منك القريب المؤمل
وأقرب منه الشازح المتعمل
وزن قصيدة المتنبي المشهورة :

على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم
وينبج له هذا الوزن أن يتأثر الصيغة الموسيقية التركيبية لصدر
البيت السابق في قوله :

لو كان للمهشى شفع من الهشى
ولكن على قدر الفرام التذلل

وأشبهت قصيدته « سؤال الكروان » ٤٧٥/١ ، التي مطلعها :
صدار البأس أوحى الجمال
متالك في الدجى يا ابن الليال
قصيدة المتنبي وزناً وقافية وروياً في رثاء والده سيف الدولة ،
المطلعها : (ديوانه ١٤١/١)

حمد الشترقية والحوالى
وتفعلنا المنون بلا قتال

وتأثرت قصيدته « اعتراف » ٣٥٤/١ ، التي مطلعها :
قل للمليحة ما لها
غضبي تحرمى الرقاد
وزن مقطوعة أبي فراس المشهورة ، التي مطلعها :
(ديوانه ٢٣٥/١)

أبشقى لاحتزنى
كل الأنام إلى ذهب
وتأثر قصيدة : في رثاء أخ ، ١٩٢/١ التي مطلعها :
يا راحلاً صدع الحمام شبابه
فعلت كيف تصدع الأكباد
وقصيدة الشريف الرضى في رثاء أبي إسحاق الصائغ الكاتب ،
وزناً وقافية وروياً وغرضاً ، ومطلعها (٥٥) :

أعلمت من حملوا على الأعواد
أرايت كيف خبا ضياء النادى
وعدا القصائد التي تعتمد فيها العقاد المعارضة ، يتأثر في قصيدته
« عيد الجهاد » ٧٩٦/٢ ، التي مطلعها :

جددوا آل مصر عبيد الجهاد
بجهاد على المدى في ازدياد
قصيدة أبي العلاء « غير مجد في ملهى واعتقادي » ، على نحو أتاح له
تضمن بعض التراكم والأشطار ، على نحو ما رأينا في حديثنا عن
التراكم .

ويبدو أن العقاد تأثر في قصيدته « الشيب الباكر » ١٧٩/١ ، التي
مطلعها :
ما أقبل الليل حتى طرت بالقمم
يا صبح جرت على الظلماء في القسم
وفي قصيدته « شكبير بين الطبيعة والناس » ٢٦٧/١ ، التي
مطلعها :

أبنا القوافل ورب الطرس والقلم
ساذ أفساك صدق العلم في الأمم
موسيقى برودة البوصيرى ونهج البردة لشوقي ، إذا أتاح هذا التماثل
تشابهاً في التراكم والمعجم الشعرى والصيغ الموسيقية .
وقد تأثر العقاد بموسيقى المتأخرين عامة ، كما نرى في تأثره
المقطعات والبحور المجزوءة ، على نحو ما نجد في قصيدته
« الوسوس » ٥١٤/١ ، التي مطلعها :

أنسا ساهر والليل داس
ويل المحب من الوسوس
... هذا وذاك كلاما
راض به قلبى وبهائس
وقد جاءت هذه القصيدة على وزن قصيدة البهاء زهير « ريم
الكناس » وقافيتها وروياً (ص ١٣٧) ، التي مطلعها :

خلع الممذار عليه حارس
قمر تضى به الحنادس

ولعل الذي ينظر في قصيدته « مهلا » ٣٧٣/١ ، التي مطلعها :

مهلا على الصبر مهلا

ما كان رزوك سهلا

ما هكذا الحب يسلو

أو هكذا الحى يسلى

يلاحظ أنها تأثرت بموسيقى للبارودى ، وخاصة في تراكيها ومعجمها ، تخالفها في الوزن وتوافقها في القافية ، غير أن كليهما من الأوزان المجزوءة . ومطلعها (٥٦) :

أيها المفرور مهلاً

لست لتكريم أهلاً

كيف صادفت الأمانى

هل رأيت الصمب سهلاً

ويبدو أن العقاد تأثر في قصيدته « ذكرى الشهيد » ، التي رثى فيها

عبد مريد بك ٢٦٢/١ ومطلعها :

أطشفت وجداني ومشلك يطلق

فالنفس تألم والجوانح تخفق

قصيدة أحمد شوقي « كبرى الحوادث في وادى النيل » التي

مطلعها : (الشوقيات ٦٥/٢)

من أى عهد في القرى تشفق

وبلى كف في المدائن تشفق

إد فاد تماثل الوزن والقافية والروى في كل منها إلى التأثير بالصيغ

والتراكيب والمعجم ، على نحو أدى إلى تقارب الإيقاع في

المسبدين . ولعل قصيدة « أمان » ٣٠٦/١ ، التي مطلعها :

أق طلمة ماحظنا من لقالها

سوى نظرة لا ترعوى هلوائى

تأثر قصيدة « المساء » لخليل مطران ، لتماثل فانيتهما على

استنساخ وزنيهما . والذي يتأمل معارضات العقاد للقصائد التراثية

التي عارضها الإحيائيون من مثل البارودى والتميمورية وشوقي وحافظ

ومطران وغيرهم ، يلاحظ أن العقاد لم يعارض القدماء فحسب ، بل

عارض الإحيائيين أيضاً ، وأفاد من قصائدهم .

واسم العقاد بتشكيل الموسيقى للقصيدة ، مجازياً صور التراث

من جانب ، ومطوراً أشكالاً جديدة من جانب آخر ، اقتربت من

شكل الشعر الحر (٥٧) .

ولعل من الملاحظات الأولية التي تجب قارىء ديوانه شيوع

المقطوعات في شعره ، حتى إنها بلغت نصف مجموع قصائده (٥٨) .

وظهر اهتمامه أيضاً بالأوزان المجزوءة ، على نحو ما نرى في مجزوءاته

الرافضة « كأس على ذكرى » ١٧٦/١ التي تذكر بشعر ابن نواس ،

ومطلعها :

يا نديم الصبوات

أقبل الليل فهات

واقبل الهم بكأس

سميت كأس الحياة

ونظم « مشطرات » الرجز (٥٩) ، مشبهاً بموسيقى الطردبات كما في

« الثوب الأزرق » ٤٩٠/١ :

الأزرق الساحر بالمصفاء

تحريرة في البحر والسما

جربها « مفصل » الأشياء

واحضل بالثنيات (٦٠) ، على نحو ما نرى في قصيدته « أمانا

الأرض » ١٩٨٠/١ ، ومطلعها :

أسائل أمانا الأرضا

سؤال الطفل للام

فنخبرنى بما أنضى

إلى إدراكه علمى

و « عالج » العقاد ما يمكن أن يسمى « بالثلثات » . ولعله من

القلة التي عاجلت هذا اللون . . . في قصيدة فلسفية عنوانها « المعرى

وابنه » (٦١) . وانظر كذلك « في القمر » ٦٣١/١ .

ومن الأشكال التي جاراها ما جرى على النظم فيها أصحاب

المزدوجات ، على نحو ما نلاحظ في قصيدته « عند حلاق »

١٦٠/١ ، على نحو ما نجد في أرجوزة ابن المعتامة في الزهد .

ومطلع قصيدة العقاد :

ما بالها تطفر كالغزال

ساعرة بالتيه والجسمال

هيفاء من أوانس الأندلس

ذات جبين كالنهار الشمس

وأكثر من الرباعيات كثرة لافئة ، من مثل « دعابة » (٦٢)

١٢١/١ ، التي بلغت عشرين رباعية ، ومطلعها :

مهل نسج الدجى لانتثر

ولاء الظلام بأهل الشجر

فيا أنجما نالرات الفرر

أفيكن جب لنا قد نغر

كما نظم على الخمسات (٦٣) من مثل قصيدة « هجاء الدهر »

٥٣٩/١ ، التي مطلعها :

أباسم تبنى

لمنت شر لمن

وإن هداك أنثر

خذ الشناء منى

يا دهر وامضى عني

ونظم ما يمكن أن يسمى بالسباعيات (٦٤) .

واضحة على ولوع العقاد بالخروج على المؤلف في تشكيل قصيدته . وثمة قصائد تشبه الحماسية ، لكنها أميل إلى المثنيات ، إذ تختلف قوافي الصدور عن الأصحاح ، وتتفق قافية الشطر الخامس مع قوافي الصدور ، مثلما نرى في قصيدة « أغاني » ٩٢/٢ .

وقد تتفق قافية الشطر الخامس مع قوافي الصدور ، مثلما نرى في قصيدة « الوحيد الغريق » ٣٨٤/١ . وثمة قصائد تميل إلى تجديد في الشكل ، يقوم على ابتداء الصدر بقافية مخالف العجز ، وإلى أسفل المعجز عجز يتفق مع قافية العجز الأول ، ثم يأتي الشطر الأخير بمثابة الصدر الذي يأتي « قفلاً » للوحدة الأولى ، التي تشبه « المثنيات » ، على نحو ما نرى قصيدة « بعد سنة » ٦٧٨/٢ ، التي مطلعها :

سنة مرت ولاكل السنين

بين صيف من هوانا وشتاء

وربيع كلها خام أضاء

والضحى والليل حيناً بعد حين

وهي تقع في ثلاث عشرة وحدة .

نموذجان تطبيقيان :

وحقاً تكتمل صورة تأثر العقاد شعر التراث لابد من اختيار قصيدتين تمثل إحداهما غلبة التراث في شعره ، وتمثل الأخرى تأثره بالحركة التجديدية الرومانسية . ولما كان التحليل الوافي يستغرق مساحة واسعة فلا بد من التركيز على أهم الجوانب التي تشتمل عليها هاتان القصيدتان ، مع إدراك قيمة الدراسة البنائية الكلية التي تتحدث عن الصور البنائية اللغوية المختلفة في إطار النص الشامل ، دون الحديث عن جزئيات لا ترسم صورة دقيقة لطبيعة البناء الشعري .

وسأختار قصيدة « تمثال رمسيس » ٢٢٣/١ من ديوانه التراثي « وهج الظهيرة » ، وقصيدة « عيش العصفور » من ديوانه الأول « ١٢٩ » . وتمثل القصيدة الأولى غلبة الصور البنائية التراثية وتمثل الثانية الميل إلى التجديد .

١ - تمثال رمسيس :

- ١ -

ليست قصيدة « تمثال رمسيس » أفضل القصائد القليلة التي تمثل أثر سطوة التراث في شعر العقاد . غير أنها من أجود القصائد التي تمثل تأثر العقاد بالتراث من جانب ، وبالحركة الكلاسيكية الجديدة ، « حركة الإحياء » ، التي نقدها العقاد بصرامة ، من جانب آخر .

ولعل هذا ما يغري بمحاولة تحليل هذه القصيدة ، وبيان الفرق بين التنظير النقدي والتجربة الشعرية ، التي تتمحور عن صور شعري معينة .

لقد ظهر الاهتمام بالحديث عن آثار الفراعنة في فضاء الإحيائيين ، من مثل إسماعيل صبرى ومطران وغيرهما . عو أن شوقى هو أبرز من جعل الحضارة الفرعونية موضوعاً أساسياً من

ولم يقف العقاد - كما رأينا - عند صور التشكيل الموسيقي في التراث ، بل تعداها إلى إضافة ما يتناسب مع ما يرضى ذوقه وحاسته الفنية . كما أنه لم يقف عند هذه الصور التي ذكرنا ، بل تعداها إلى تأثر الموشحات والأدوار ، دون التقيد بالأشكال الموروثة ، على نحو ما نرى في قصيدة « نور » ٧٨٣/٢ ، التي تمثل موشحة تتألف من مطلع ودور وقفل ، ثم يتكرر المطلع والدور والقفل . ونلاحظ أن قافية الدور في كل منها تلتزم قافية الشطر الأول من المطلع على النحو الآتي :

أمنت أنك نور

والنور شئى المالم

هنا رياض ودور

هنا ظباء وحور

هنا هناك طيور

هناك ركب يسير

هناك ماء طهور

وكن والليل قائم

هولاً من الظل جائم

دنيا بغير معالم

وله موشحة « هنئ والله » ٦٩٤/٢ من بحر المجث ، يتألف دوره من تسعة أشطر ، يؤلف الأخير منها « لازمة » وقافية ملتزمة في الشطر الثامن . أما أشطره الأخرى فيبنى ستة منها على قواف متعارضة تلتزم قافية السادس منها في الشطر السابع (٦٥) .

وقد جاء بما يشبه الموشحات ، غير أنه يقوم على شكل المثنيات ، دون تساوي بين الصدور والأصحاح ، على نحو ما نرى في قصيدته « بعد عام » ١٧٣/١ ، التي يقول في مطلعها :

كاد يفضى العام يا حلو التشى

أو تولى

ما التربشا منك إلا بالتمنى

لبس إلا

مد عرفناك عرفنا كل حسن

وهذاب

هب في القلب ، فردوس لمينى

لى النراب

وثمة مثنيات تتلوها « قفلة » تتكرر في القصيدة كلها ، على نحو ما نرى في قصيدة « كراء الثياب ليلة الأحد » ٥٧١/٢ . وتميل قصيدة « سلع الدكاكين » ٥٧٧/٢ إلى شكل الموشحة ، وهي تدل دلالة

موضوعات شعره ، وكانت إحدى الدوائر الثلاث^(٦٦) التي دارت عليها هذه الموضوعات .

وإذا كان الاحتفال بالحضارة الفرعونية ليس مقصوداً على شاعر بعينه ، لأنه يحتاج حقبة زمنية معينة ، أثرت كشوفها في مختلف المجالات ، فإننا لن ننظر إلى قصيدة « تمثال رمسيس » من هذه الزاوية الضيقة ، وإنما سنحاول أن نجعل في وعينا شعر شوقي ونحن نعالج هذا النص من الداخل .

الحركة الأولى :

يبدأ العقاد بمقطع يتحدث فيه عن ماضى رمسيس فيضع الماضى في لحظة الحاضر ، ثم يعود في حركته إلى إيقاع الحاضر فيتحدث عما فعل الزمان برمسيس وبجنوده ، ليتأمل ويتفلسف ، ويسقط العظة على حاضر الأحياء .

الحركة الثانية :

وينطلق في هذه الحركة من تأمل خارجي لتمثال رمسيس ، قاد إلى تواصل بين الذات والموضوع ، وأدى إلى غيبة الحاضر في الماضى ، فنحدث عن عظمة رمسيس « تاريخياً » في حقبة لم يعرف فيها موسى ولا المسيح عليها السلام . ثم اختتمها بحضور الماضى في لحظة الحاضر ، في صورة تأمل وحكمة .

الحركة الثالثة :

وجاءت الحركة الثالثة امتداداً لغيبة الحاضر في الماضى ، فما حببها عن الحركة الثانية غير القائمة التأملية ، فجعل هذه الحركة استعادة حياة للتاريخ ، من خلال صيغتين نحريتين هما : الجملة الاسمية التي توحى بالحاضر الحى ، والجملة المبدوءة بالمضارع في الأغلب الأهم . واختتم هذه الحركة - كما ابتدأها - بغياب الحاضر في الماضى .

الحركة الرابعة :

ولعل الذى سوغ لهذه الحركة أن تستقل هو الشطر الأول من البيت الأول :

وكان طيبة والهبائل حولها

ملء النضاء أواهل شماء

فعاد بالماضى (التاريخ) إلى الحاضر فلم بدع القارىء في « وهم » أوحالته الانفعالية الأولى ، فاستخدم « كان » - أداة التشبيه - لتوحى بالفرق بين الحقيقة والخيال ، لينطلق من الصورة الخيالية فيجعلها معبراً مرة أخرى إلى التاريخ - الماضى ، فيتحدث عن ماضى رمسيس في لحظة الحاضر : هبة الرعية ، النص الدائم ، شاعر رمسيس ، قصره ملجأ الضعفاء ، ونشع العظماء ، الوفود العائدة ... ولا يترك هذه الحركة تنتهى قبل أن يخبرنا بأن تخيله لهذه اللحظة التاريخية : عودة الماضى إلى الحاضر أشبه بسنة الكرى التي ساعدت على تطبيق هذه الصورة ، ليسقط الماضى على الحاضر من خلال المقارنة ...

ثم انتبهت كأنها هى في الكرى
رؤيا يلفق نسجها الظلماء
فبكيت مصر وهل يفيد إذا جرى
حكم القضاء على الدهار بكاء

الحركة الخامسة :

وتقوم على العودة إلى الماضى في لحظة الحاضر ؛ إذ لم يعد من رمسيس غير هذا التمثال/الحجارة ، فراح يتأمل ويقارن ويبنى العبرة .

أما الحركة السادسة والأخيرة فتقوم على وعى الحاضر/لا وعيه في تحيل رمسيس رمزاً لمجد/رفض الواقع والثورة عليه ، وفي إدراكه أنه تمثال من صخر أصم . وتنتهى الحركة لتنتهى بها القصيدة كلها ، في صورة تقريرية يجتمها بزفرة المتوجع من حال شعبه الذى قد يصحوب بعد أن يمر زمن طويل

شمس يملك النابون جواره
ولو أهم حجر عليه صفاء
هل يسمعون ؟ فقد كفاهم واعظاً
صخر أصم ودمية عرساء
إن لاهلهم وب من جهلهم
داه يموت بمشله الأدواء
فمليهم منى السلام إذا صحوا
سوما وطال بجنفى الإغفاء

- ٢ -

أن التأمل في المعجم الشعرى لهذه القصيدة يدرك سطوة المعجم التراثى ، فالعقاد لا يضيق على نفسه في الاستعمال ، فهو يفتح ديوان الشعر العربى ، بل يسطر أمامه معاجم اللغة ، فيختار الألفاظ دون مراعاة للتطور الزمنى في موت ألفاظ وحياة ألفاظ . فهو يستخدم « الليوت » على سبيل المجاز ، وإن أهوزه استخدام « الغيار » أو « التراب الثائر » وإنما يستخدم لفظة « جثث » ويستخدم « الجلامد » ج جلمود :

فى الجنود فهم حبالك مشير

ساق وأنت جلامد صماء

ويستخدم « يوجف » و « النكباء » :

سيناء تطويها بجيشك غازياً

في حيث توجف وحدها النكباء

ويستخدم « ينجت »

ورأيت لمصر في المدائن يحتمى

فيه الضميف ويخبث المظماء

متخير الصحراء دار إقامة
إن اللبث ديارها الصحراء
وجاء البيت الأخير مقرأ دون حاجة إلى صورة ومفسر :
وتكففتك من الخلود مسألة
لا يستبجح فمارها الأحياء

ولم تستطع الفقرة الثانية من القصيدة أن تنمى بناءها الخيالي ؛ إذ غلب الطابع التأمل العقل على مقدمة هذه الفقرة فعبّر عن الإثنية القائمة بين الذات/الشاعر والموضوع/تمثال رمسيس ؛ إذ جعل هيئة التمثال قادرة على تحطيم « الأماد » فتصبح هباء ، لينجح الشاعر لنفسه أن يتمثل رمسيس إنساناً عظيماً يمثل حيوية ونشاطاً ، فتزول بينها الأعصر وتنطوي « الأنا » ، فلا يفرق بينها زمن ، ولا تحول بينها فجوة . ويرى الشاعر رمسيس بعد أن جذبته الماضي وانجابت الحجب الصفيقة ، فيتحدث عن الديار وعن ساكنيها القدماء ، ويتجمل أمام ناظره صورة رمسيس على رأس جيوشه ، التي تغزو عبر سيناء ، قبل ظهور موسى الكليم أو المسيح عليها السلام . غير أن هذه الصورة التي مهد لها الشاعر وحاول أن يوهم بها ، مزقها البيت الأخير .

لقد مزق الحالة النفسية التي كادت تستريح إلى الاستخراق في الماضي ، واندفع بالصورة في قفزة مفاجئة ليقف في قلب « الحاضر » ، ويتحدث عن آثار الجنود الذين عفت عليهم رياح سيناء .

وبعد هذه القفزة المفاجئة يعود مرة أخرى ليتابع الحالة النفسية الأولى ، فيهدف القارئ في قلب « الماضي » بصرية مفاجئة أيضاً ، لتحلّل الجو النفسي ، وتقطع خيوط الشعور ، فتتألف رسمها لصورة جيوشه الجمرية وهي في الشام وحلّ الفرات ، وتصف سفنه فحار البحار فترو حيث يشاء لها رمسيس ، وتصور خضوع البلاد لحكمه ، وديونة الملوك بطاعته ، إلى آخر ذلك من مظاهر الملك والعزة والنعيم . . .

ويظل بناء الصور يشكو من الاضطراب والقلق والتمزق والحركات الصاعدة الهابطة المفاجئة على نحو يكاد يسم الصورة بالثبات والجمود ؛ إذ تبدأ الفقرة الرابعة بعودة مفاجئة إلى « الحاضر » ، فلم يشأ أن يستمر في عرض الصورة ، بل مزق الجو النفسي بالقفزة المفاجئة إلى الحاضر فقال - مستخدماً أداة التشبيه « كأن » للقيام بدور التمزيق » :

وكأن طيبة والمساكن حولها
ملء الفضاء أوائل شماء

فينسى اللحظة الأخيرة ليعود من خلال تداعى المعنى إلى « الماضي » ، فيرسم صور « الملك » من جيوش منتصرة ، وشاعر للبلات مدح ، وعطاء يمشعون ، وعفا مجتدين ، وفود هائلين ، وعبيد وإماء . . . وأنها بالقفزة التقليدية التي يدرّكها هو ، فجاءت في صورة استفاقة من الكرى ، نقلته من الماضي إلى الحاضر لتؤدي وظيفة مقصودة هي تصوير انتقال الحالة من النقيض إلى النقيض . لقد أراد أن ينتقد الوضع الحاضر فأقام مقابلة حادة بين وضعين

ويستخدم « اليم » ، « الطور » ، « عفا » ، « ووطاء » ،
« جحافل » ، « كتاب »

أرض لو أن الريح تمقل ماعفا
أثر جحندك فوقها ووطاء

وقوله :

لك في الشام جحافل جرارة
وعلى الفرات كتائب شعواء
وعلى متنون اليم طود مابيح
يرسو بأمر الملك حيث نشاء

ولا أود الاسترسال في التدليل على تأثير العقاد معجم الشعر التراثي ، فمعجم القصيدة ينمى ، بوضوح عن هذا الاتجاه .

ولعل تأمل التراكيب الشعرية على النحو الذي أشرنا إليه فيما سبق يوحى بسطوة التراث في هذه القصيدة من مثل : جنود البلاء ، ومواكب وضاء ، وتقدمت الأنباء ، الفتح المبين ، وهم ظماء ، جلامد صباء ، لا يستبجح فمارها ، نعوها الأماد ، موسى الكليم ، جحافل جرارة ، كتائب شعواء ، عصبة زهراء ، النيل يجرى ، يستطير جناهم ، منحة غراء ، يحتمى الضعيف ويخبت العظماء ، الوفود العائدين ، أعبد وإماء ، الثبر السيك ، يعروك إحياء ، كفاهم واعظاً صخر أصم . . إلى غير ذلك من التراكيب التي تحمل دلالات تراثية ، تفصح عن الشاعر في انتخاب معجمه وتعبيراته دون قيود تتصل بتطور الدلالات في المعجمات الشعرية .

- ٣ -

وإذا تأملنا محاولة العقاد في التوصل بالصورة لتشكيل مضمون قصيدته « تمثال رمسيس » فإننا نجده أغفل قيمة الصورة من حيث هي بناء خيالي نام ومتمد ومتكامل ، ومنحها وظيفة جزئية ثابتة جاسية ، تخلو من حيوية الإيجاء والظلال ، وتفتقد المرونة ، وتستبدل بها الوضوح والصلابة ، فلا تشعر بوظيفة الصورة في الشعر الذائق في هذه القصيدة ، بل حلّ العكس تبدو الصور بصرية جامدة وثابتة ومستقلة ، مثل :

مواكب وضاء ، وتقدمت الأنباء ، والجيش كالفخائم ، كناية عن كثرة العدد ، وربما تضمن البيت التالي :

منهللين غداة أطفالاً شوقهم

نيل أنوه وهم إليه ظماء

صورة حسية ذات بعد رمزي ، فهي تقوم على معنى أولى يوحى بظلمة حسي مادي ، ترويه مياه النيل ، وعلى معنى ثانوي وهو ظمؤهم المعنوي إلى مياه النيل ، كناية عن حبهم وإخلاصهم للنيل رمز الانتباه إلى أرض مصر . ويختم الفقرة الأولى/الحركة الأولى بأبيات تقريرية ، تصف واقع الحال ، وتتضمن حكمة وتأمل . . . أسعفتها صورة تؤكد المعنى وتشرحه وتوضحه وتفسره :

متناقضين . ويبدو أن الشاعر رأى أن هذا التمثال لا يستطيع أن يستقل بما استقل به رمسيس نفسه :

وشككت مواصلة الزمان ولم يكن

بمروك أنت بمروك إصباح

. وتستمر وطأة الحاضر في سطوتها فيتوجه الشاعر إلى « رمسيس » ، يقارن بين حالة الهوان والجهل والجمود ، وماضى مصر في إبان حكم رمسيس ، معلناً جزعه من الواقع ، ورغبته في تغييره وإن طال الزمان .

وعلى هذا النحو لم تستطع الصور أن تنهض ببناء حتى مشايط ومتكامل ونام ، تتأزر جزئياته وتتنامى لتبلغ غايتها ، وإنما بدت صوراً ترتد إلى الماضي ثم تقفز إلى « الحاضر » لترتد مرة أخرى ، فتسرق الحالة النفسية ، وتقطع « الخيط » النفسى ، متكئة على التامل والفلسف ، وجنى العبرة ، ثم الترجه المباشر إلى التقرير والوعظ ، ونفت الهم المقيم في تقريرية إشارية .

- ٤ -

ولعل الموازنة بين طريقة « شوقي » في التصوير خاصة والإحيائيين عامة ، ووظيفة الصورة في هذه القصيدة ، تسمح لنا بأن نلاحظ أن « العقاد » لم يبتعد كثيراً عن أسلوب الإحيائيين في التصوير وفي بناء القصيدة عامة ، على الرغم من آرائه النقدية النظرية . ويبدو أن « العقاد » قد تأثر الموسيقى الخارجية لبعض قصائد شوقي الحمزية ذاتها الصيت ، مثلما تأثر التراكيب البلاغية والنحوية التي وردت في هذه القصائد ، حل نحرماً نجد في قصيدته الحمزية المسماة « الحمزية النبوية » في مدح الرسول عليه السلام ، التي مطلعها : ٣٤/١

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفيم الزمان نبؤم ونشاء

فالذي يقارن بين القصيدتين يجد توافقاً في الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) قاد إلى توافق في المعجم الشعري أحياناً ، وفي التراكيب أحياناً أخرى . والذي ينظر في قصيدته « كبار الحوادث في وادى النيل » ١٧/١ و « أيها النيل » ٦٤/٢ يلحظ التوافق في التراكيب حيناً ، والاتفاق حيناً في الفكرة العامة وبعض المعان الجزئية ، وخاصة حين يتحدث عن « رمسيس نفسه » ، ونجد موازنة بين حالة المصريين أيام رمسيس وحالتهم الحاضرة . . . والذي يتأمل قصيدة العقاد « تمثال رمسيس » يهمل أنه تأثر شعر شوقي في مراحل الأولى . . . هل أن العقاد الذي لم يستطع أن يمثل النظرية النقدية الرومانسية في هذه القصيدة وربما في كثير من شعره ، استطاع أن يقيم بناء قصيدته على تجربة شعرية مفردة ، تتصل بتمثال رمسيس الذي جعله بؤرة يلتقى عندها الماضي بالحاضر ، مع أنها لم تنجح في إقامة بناء هفوى تام ومترايط ، يرتكز على الاستعارة الموحية ، التي تقوم على تجاوز الفصل بين الذات والموضوع لتقيم بينهما عطفاً أو تعاطفاً ، ولا نقول تمهيداً أو تشخيصاً أو حلولاً (١٧) .

وأما النموذج الثانى الذى اخترناه لبيان صلة شعر العقاد بالتراث فهو قصيدة « عيش العصفور » ١٢٩/١ من ديوانه الأول « بقطة الصباح » . وهى من قصائد العقاد التى تأثر فيها الحركة الرومانسية الغربية ، التى التفتت إلى الطبيعة ، وخلعت المشاعر الإنسانية عليها . وقد عرف مشاهير الرومانتيكيين من أمثال شيللى ووردزورث وغيرهما بقصائدهم الرومانسية التى تتغنى بالطيور . وقصيدة العقاد تتأثر بهذا الاتجاه الرومانسى . ولما كانت قصيدة « عيش العصفور » تتأثر بهذا الاتجاه فإننا سنحاول أن نرى الجانب التراثى فى بناء هذه القصيدة ، لنبين إلى أى مدى يمكننا أن نرصد أثر التراث فى هذه القصيدة الأمل إلى التجديد .

لقد قسم العقاد قصيدته « عيش العصفور » قسمين غير متكافئين ؛ وقف القسم الأول منها على طريقة العصفور فى عيشه ، واستمتاعه بالحياة ، وخفته ومرحه ، ونشاطه وطبيعته وميزته ، فقد نجح الشاعر فى رصد خفته وحبوبته وحركته السريعة الحافظة :

حط على النمنم وانحدر
أقل من لمحة البصر
مفرداً قط ماتوان
مرفرفاً قط ماستنقر
يلبس أيكاً بيميد أيك
كأنا بلبس الإبر
مطارداً لا إلى طريد
مسابقاً لا إلى وطر
كخفة الطفل فى صباه
لكبها خفة العمر
وروده نفة فاعزى
من خوف الطائر الصدر ؟
يقارب السحب ثم يهوى
يبشر الروض بالمطر
أصدق من سار فى سرار
بين الحبا العذب والشجر
ويستحث الرياح ضرباً
بخالفه نبتندر

ولا يقف عند تصوير هذه الحياة اللاهية المرحية ، وهذه الخفة والحياة ، وإنما لا يواتيه طول النفس بالاسترسال فى تقديم هذه اللوحة التصويرية الحركية ، فيشعر أنه لا بد أن يفضى ذاته على الموضوع . ولا يأتى هذا الإضفاء من خلال الإحساس أو الشعور ، سواء أكان فى درجة العطف الأولى أم الحلول الأخيرة ، ولكن من خلال التامل والفلسف وغلبة التفكير ، فقدم الحكم الأخلاقى فى « أصدق من سار فى سرار » ولومن الناحية الشكلية ، وعاد ليقدم العظة والحكمة البالغة فى الموازنة بين العصفور والرياح الهائلة ،

وتستمر القصيدة في الاتجاه من التصوير إلى التجريد ليخلص الشاعر من تصويره ما يلقى العصفور من عنت الدهر وأخطاره دون أن يلجأ إلى حمى أو سلاح ، مقابلاً بينه وبين الإنسان ، إلى الحكمة البالغة التي يختم بها قصيدته :

حبال الدهر قانصات
من طار أو غاص أو خطر
من عاش يوماً أو يمض يوم
يعلم ما ضربه القدر
أليس هذى الحياة ذعراً ؟
وحارس الذعر في خطر ؟ ؟

وعلى هذا النحو نلاحظ أن العقاد في هذه القصيدة التي نحا فيها منحى التجديد لم ينسج من التراث ؛ إذ اختار موضوعاً من الموضوعات التي تستهوى الرومانسيين ، وأداره على حياة الفطرة والبراءة ، وأقامه على مقابلة مع حياة الإنسان المتمدن المعقدة ، التي تحكمها القوانين والمواضعات والأنظمة الاجتماعية ، وميز حياة البراءة لدى « العصفور » من حياة التصنع والمدنية .

وعلى الرغم من ذلك فقد غلبه التفكير العقلاني ، وخضع لمنطق العظة والحكمة البالغة ، إلى تسطيح التجربة الشعرية وإحاطة غوها بل إجهاضها . . . إذ كان بوسعهم أن يقدم تجريره من خلال الإيحاء والتصوير ، وأن يتدخل - إذا لم يجد بداً - بما لا يمزق اللوحة ويقطع أوصال روابطها ويخربطها . . . فحين صور خفة العصفور ورشاقة حركاته لم يستطع أن يفرق بين براءة الصورة وطرافتها ، وجماليتها وإيجانها ، على نحو ما نرى في الصورة التي مرت بنا :

يلمس أيكاً بميد أيك
كأنما يلمس الإبر

فهى صورة الخفة والحياة والحركة السريعة الخاطفة من الناحية الحسية الفيزيائية ، بيد أن ما توحي به في النفس هي حالة العصفور الذي تنزه الإبر وتدميه ، فتؤدي إلى نقيض ما يريد الشاعر . إن المقابلة بين الصور الجزئية المفردة والبناء الصوري الشامل تعطينا فكرة عن تأثير العقاد بالتراث التقليدي الذي اصطلاح عليه بمدرسة الإحياء . ولا يقف هذا التأثير عند التصوير وبناء القصيدة ، بل يمتد إلى معجمها اللفظي ، وإلى تراكيبها وصياغتها . ولعل التشبيهات والاستعارات والصور الجزئية والتراكيب والألفاظ شاهد صدق على ما نقول .

ما أهول المطايا
وأضعف السراكب الأشهر
وتستمر هذه الحكم في فلسفة الزمن من خلال الموضوع ، « عيش العصفور » ، وعقد موازنة بين حياة الطير « المصافير » وحياة الإنسان التي أفسدتها العلاقات المعقدة ، والنظم الاجتماعية المصطنعة :
طار وليداً وطار شيخاً
بين البساتين والحدود
لاعين الماء ناضبات
ولا خلا الروض من ثمر
أعبر بالنضج مقلته
عن سقى الحب أو يذر
سله عن الجند والزمر
سله عن الملك والسرور
لم يأنه عنهم بلاغ
ولا دليل ولا خبر

لقد قدم الشاعر لوحة وصفية لحياة الفطرة في الغابات بين الأشجار في الحقول وتحت المطر وعبر الفضاء ووسط أهوال الرياح ، ولكن غلبة العقل الواعي كانت تبدو في الانتقاض على الإيحاء والشعور ، والتدخل المباشر بالتفكير أولاً ، ثم بالتحليل ثانياً ، وبالعظة المباشرة التي تلفت الانتباه بل تفرغ السمع ، فلم يكتف بالبيتين الأخيرين السابقين ، بل جاءت القولة الزاعقة :

هذا هو الميـش فاعبطوه
عليه يا أيها البشر

ويختلف القسم الثان عن القسم الأول في حجمه وفي تصويره ؛ إذ يميل منذ البداية إلى التفرير وبيان الحكمة ، فجاء نتيجة منطقية للقسم الأول من جهة ، وصورة مقابلة له من جهة أخرى ، بل صورة مقابلة لحياة الإنسان الذي يتوجه إليه الشاعر بالموعظة وفصل الخطاب :

هذا هو الميـش فارحموه
عليه واستخبروا الدبر

فإن سألتهم فسألوه

عن صولة الصقر إن كمر
وحيلة الدبق في ثراه

وغيلة الحياة الذكر
هناك ينزو له فؤاد

لا يجهل الريب والحذر

لم يخف عن أهين الليالي

ولا توارى من الصنم

هوامش البحث :

- ١ - انظر : الديوان « شوقي في الميزان (توطئة) » ط ٣ ص ٢٠ - ٢١ مطبوعات دار الشعب القاهرة د . ت .
- ٢ - يسر في كتابة هذا اسحت امهاد الذي بنى عليه كتاب . « مدرسة الإحياء والثرات » دار الأندلس بيروت ١٩٨١ .
- ٣ - الديوان ص ٢٠ - ٢١
- ٤ - لمصدر نفسه ص ٤٠
- ٥ - ديوان العقاد ص ٣٨٧ منشورات المكتبة المصرية ، بيروت - صيدا د . ت .
- ٦ - الغريال (المقدمة) الطبعة الحادية عشرة مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٨
- ٧ - د . محمد مندور . الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) ص ٥١ - ٥٢ مكتبة هبة مصر القاهرة د . ت .
- ٨ - للعقاد في ديوانه العشرة حوالي أربعين قصيدة في الرثاء ، وما يزيد على خمس عشرة قصيدة في انحاء
- ٩ - مجلة الهلال ، العدد الرابع ، ص ٧٢ - ٧٣ ، السة احامسة والخمسون ، إبريل ١٩٧٦ .
- ١٠ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها للشنقيطي ، المكتبة التجارية - القاهرة ١٣٥٣ هـ ، ص ١٠٩
- ١١ - لامية العرب ، شرح وتحقيق محمد بدیع شرف ، ص ٥٩ دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٦٤ .
- ١٢ - الأغان ، ج ٢ ص ٩٣ مصور عن طمعة دار الكتب وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة د . ت .
- ١٣ - ديوان ابن الدميني . تحقيق أحمد راتب النماخ ، ص ٨٠ مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د . ت .
- ١٤ - زهديات أبي نواس . تحقيق د . علي الربيعي ، ص ٩١ . القاهرة ١٩٥٩
- ١٥ - ديوان أبي العتاهية . تحقيق د . شكري فيصل ، ص ٢٩ دار الملاح ، دمشق د . ت .
- ١٦ - مختارات البارودي ٨٨/١ ، مطبعة الجريدة ، مصر ١٣٢٧ هـ .
- ١٧ - ديوان أبي فراس ، ص ٩ منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت د . ت .
- ١٨ - مختارات البارودي ٣٣٦/١
- ١٩ - انظر مدرسة الإحياء والثرات . انظر ص ٢١٧ وما بعدها .
- ٢٠ - ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر اجبلاوي ، ص ١٢٤ دار المعارف ١٩٧٧ .
- ٢١ - البخللاء . تحقيق طه المحاربي ص ٩١ دار المعارف مصر ١٩٧١ .
- ٢٢ - Wilmatt and Brooks: Literary Criticism (A Short History) Vol 4 (Modern Criticism) p. 583.
- ٢٣ - Ibid p. 585.
- ٢٤ - Milroy James, The Language of Gerard Manley Hopkins, Published by Andre Deutch, London, 1977
- ٢٥ - حاولت أن أمثل للمعجم دون أن أتبع اللفظة في مواضع شق ، واختارت أن أذكرها مرة واحدة ، فتمت ألفاظ كثيرة تتردد في غير موضع ، مثل أواذي ، بعدها ٨٧/١ ، ٣١٢/١ وعيلم ٨٧/١ ، ٣٢٢/١ ، ٤١٨ ، والندى ٣٠١/١ وعثير ١٢٠/١ ، ٢٢٣/١ ، ٧١١/٢ ، ٨٣٧/٢ وكثير غير هذه الألفاظ
- ٢٦ - وتمة تقسيم يقوم في الحملة الاسمية ، من مثل قوله في الشطر الثاني من البيت الآن . ٧٤/١ :
- أجرى مزاجهم بالشك أسيرهم
فالحق مشد والإشك صجلان
- ٢٧ - تمه صيغة أخرى للتفصيل بعد « سبان » ، من مثل قوله ٢٣٥/١ :
- إليك تنامي كل علم ومنطق
لسبان منطق لديك وأعجم

٢٨ - ومنها قوله ٤٠٨/١ .

- شق الطريق قدما
والسمود أهدى وأحد
ونحد من أمثالها أيضاً ٨١٣/٢ « العودة من مثلمهم أحد »
- ٢٩ - وانظر ٨١٣/٢
- فزلزلت الأرض زلزالها
وما اضطربت في حماتها بد
- وانظر ٢٥١/١
- هذا هو الحب لمن راسه
وليس بعد الحق إلا الضلال
- وانظر ٢٥٦/١ :
- هذي هي الجنة قد أزلت
البي هذا وضمها في الكتاب
- وانظر ٧٢٤/٢
- الصابر المزجي الخطوب لصبوره
حتى يزلن ونعم أجور الصابر
- ٣٠ - انظر هذه الصيغة ٢٥٤/١ في البيت الذي يبدأ بـ « يا أشبه الخلق » و ٢٧٠/١ في الصيغة التي تبدأ في الشطر الثاني بـ « يا أبلغ الناس » .
- ٣١ - ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، ص ٨٩ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .
- ٣٢ - يقول البارودي مثلاً في ديوانه (ج ١ ص ١٩٧ دار المعارف بمصر ١٩٧١) .
- ٣٣ - ديوان أبي تمام ط ٣ ، ٤٧/١ دار المعارف بمصر ١٩٧٦
- ٣٤ - انظر مدرسة الإحياء والثرات ص ٢٢٨ - ٢٢٩ وانظر : ديوان البهاء زهير ص ١٢٤ إذ يقول في قصيدته « عبري حل السلوان قادر »
- أشكر وأشكر
فأعجب لشاك منه شاك
- ٣٥ - الشوقيات ج ٢ ، ٦٩ - ٧٠ ، المكتبة التجارية الكبرى مصر د . ت .
- ٣٦ - Ronald Barthes. Image-Music-Text .
Essays Selected and Translated by Stephen Heath, Published by Fontana- Collins, Britain 1977.
- ٣٧ - ر . ل ، برت : التصور والخيال (موسوعة المصطلح النقدي) ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ص ١٨ دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٢ .
- ٣٨ - انظر سي دي لويس : الصورة الشعرية . ترجمة د . أحمد نصيف الجنان وزميله ، ص ٩٨ دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٢ .
- ٣٩ - زكي نجيب محمود : مع الشعراء ، ص ٢٢ - ٢٣ ، دار الشروق ، بيروت القاهرة ١٩٧٨ .
- ٤٠ - انظر : سي - دي لويس : الصورة الشعرية ، ص ٤٨ .
- ٤١ - ديوان بشار بن برد ج ٤ ١٨٧/٤ الشركة التونسية للتوزيع مايو ١٩٧٦ .
- ٤٢ - انظر ٨٢/١ :
- ومنى من جانب الحب أنين
كشواظ النار يرمى بالشور
- وانظر ١٥٨/١
- وما ترى لو قد فدا موسرا
أفح من ماذر في مسره
- وانظر ٨٠٩/٢
- ونبه من لم يكن واعياً
واسمع من كان لبه صمم

Patrick Grant: Images and Ideas in Literature of the English Renaissance, p. 196, The Macmillan Press LTD, London 1979.

٤٤ - ج. س. فريرز: الوزن والقافية والشعر الحر - ترجمة د. عبد الواحد لزولة، ص ١١، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠.
٤٥ - أ. أ. ويتشارلز: مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د. مصطفى بدوي، ص ١٨٨ - ١٩٢، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٩١.

٤٦ - المرجع نفسه ١٩٤ - ١٩٥.

٤٧ - رينيه ويليك واوستن واين: نظرية الأدب - ترجمة هيس الدين صبحي ص ٢١٦ المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق د. ت.

٤٨ - المرجع نفسه ص ٢١٨.

٤٩ - صرح بتمند المعارضة في قصيدة «سكون لغوب» ٣٥٠/١ معارضاً المتن على نحو ما مر بنا في الحديث عن المعان والتراكيب وفي قصيدة «بين الشعب والراحة» ٧٣٣/٢ معارضاً أبا العلاء في «هجر مجد في ملق...» وفي بعض مقطعات أو أبيات قليلة مفردة.

٥٠ - من مثل «طارق» و«متندب» بحر بتمج الأواذي فيه والحديث، من الحياة فمبعض و«متندب» إلى الجمع ما ليس يلقى الجحافل اللجب، من الحقيقة لا خوف ولا رعب، لخصر بتمند منها ومفتنرب، جد كجند الحياة المر لا لعب، من الرجاء وأما الويك والحرب فإنما أنت لنا قائد وأب.

٥١ - من مثل:

وداره في الهوى موصولة السبب، طفلاً صغير الخطى مأمونة اللعب، وكنت أمأ يره وأب، ولا أرى غير ثم ففر منتقب.

٥٢ - غنارات البارودي ٣٦٦/٣.

٥٣ - ديوان الأخطل. ط ٢ ج ١ تحقيق فخر الدين قباوة، منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت ١٩٧٩.

٥٤ - ديوان أبي نواس تحقيق محمد غنيمى هلال ص ٣٢٧ دار صادر، بيروت د. ت.

٥٥ - مدرسة الإحياء والثرات ص ٤٣٧.

٥٦ - انظر قصيدة «عدنا والقينا» ٦٨٥/٢ التي يقول فيها:

القينا

والقينا!

هجبا كيف صبحونا ذات يوم فالقينا

بمدما فرّق لطران وجيشان يدينا

وتصافحتا بجسمينا وعدنا فالقينا

بعد عصر!

أى عصر؟

والنوى تجرى وسر الحب في الأكوام يجرى

ثم نادانا تعالوا فاهبطوا أرض مصر

لقضى الأمر كما شاء، وعدنا فالقينا

وانظر قصيدة «المصرف» ٥٧٠/٢.

٥٨ - بلغ عدد المقطوعات قرابة أربعمئة وثلاث وثلاثين (٤٣٣) في حين بلغ عدد القصائد قرابة ثمانمئة واثنين وثمانين (٨٨٢).

٥٩ - انظر كذلك مشطرة «سيان» ٧٤٨/٢، ومشطرة «سيان» أيضاً ٣٣٣/١، وأظهرها «رحلة إلى الحزان» ١٢٥/١ التي بلغت تسعة ومائة شطر، و«طلعة الحطم» ٧٨٨/٢.

٦٠ - ذكر د. صفاء خلوصي في كتابه: فن التقطيع الشعري والقافية - منشورات مكتبة المتن، بغداد ١٩٧٧، في ص ٢٩٠ أن العقاد يبدو من المغررين بهذا اللون من القافية، واستشهد بقصائده: يوم الذكر: بعد عام «و» و«ترجمة شيطان» و«بعد عام» ويمكننا أن نتابع هذه الملاحظة في قصائد أخرى من مثل «سر الدهر» ٨٠/١ و«فلسفة حياة» ٣٩٣/١ و«عيد ميلاد» ٤٤٣/١ و«معرض البيت» ٥٨٢/٢ و«إضواء» ٥٩٢/٢.

٦١ - فن التقطيع الشعري ص ٢٩٠. وقد بلغت هذه القصيدة ست عشرة وثلاثية ٢١٦/١.

٦٢ - انظر كذلك قصيدة «شكران» ٢٢٠/١، وقصيدة «ما أحب الكروان» ٤٧٦/١، و«أرجمال المني» ٤٨٥/١، و«صاحي البريد» ٤٩٤/١، التي تتألف من اثني عشرة رباعية.

٦٣ - وانظر «النيل الفاضل» ١/٥٠، و«شفاعة للغراب» ٤٨٢/١، و«بعد صلاة الجمعة» ٥٦٦/١، و«لذير مقبول» ٦٨٧/٢.

٦٤ - انظر قصيدة «ليلة البدر» ٤٣٩/١، التي جاءت في ست سباعيات - وأنعم بالمقطم ٧٩٥/٢، التي جاءت في رباعيتين.

٦٥ - فن التقطيع الشعري والقافية ص ٣٢٨.

٦٦ - مدرسة الإحياء والثرات ص ٢٥٨.

٦٧ - د. نعيم الهادي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص ١٥٦، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ١٩٨٣.

عقاد

طه حسين وعباس العقاد

موازنة لبعض مواقفهما النقدية

عطاء كفاي

مدخل :

•• مضت سنة الباحثين في تاريخ الثقافة العربية بوصفها بالقوة والانتشار تارة ، والضعف والانحسار تارة أخرى ، شأنها في ذلك شأن ثقافات الأمم الأخرى . وما يسترعى الانتباه في أمر الثقافة العربية أنها طوال عمرها المديد قد حافظت على مقوماتها الأساسية ، ولم تنل صروف الدهر وعواذيه من أصولها . وقد قبض الله لها - في عصرنا الحديث - من حُرُوفها التعريف الصحيح ، وأبان خصائصها ، وأحلها المكانة الجديرة بها في عصر وبصيرة وفهم ودراية .

ومن أبرز هؤلاء طه حسين وعباس العقاد اللذين قاما بدور مشهود ومشكور في حيواننا الثقافية والفكرية والأدبية . ولانقلو في الرأي إن قلنا إنها مرجعان أساسيان لمن يريد التعرف على منجزات ثقافتنا العربية الحديثة ، ويود استشراف مستقبلها :

- فكلاهما وُلد في سنة واحدة (١٩٨٩ م) بصعيد مصر (طه حسين في المنيا وعباس العقاد في أسوان) . وكانت ولادتهما في عصر موج بالاضطراب ، ويمتلئ بالفضب بعد وقوع مصر تحت وطأة الاحتلال البريطاني . - كلاهما كان قوى الإرادة ، شديد البأس حتى على نفسه ، بعيد المطامح ، قوى المراس في التغلب على ما يحول دون بلوغ هدفه . وقد فجرت الأزمات التي مرت بكل منهما طاقاته الإبداعية ، وشهدت فيها اهتمام لمزيد من النتائج الفكرية والأدبية .

- لم يقتصر كل منهما على الإفادة من نبع الثقافة العربية وحدها ، بل حرص على التزود بالثقافة الغربية قديمها وجديدها . وجعل كل منهما مهمته الأساسية وصل القراء بأدبهم العربي وأعلامه ، وتعرفهم بالأدب الغربي وانجاساته . وتم لها ذلك بأسلوب بعيد عن التعلق للقراء والعمل على استرضائهم ، فكلاهما هدّ نفسه راداً فتحمل ثبّة الرهافة ومسئولياتها .

- كلاهما كان معتزاً باللغة العربية ، لها عنده ذمة تُراعى وحرمة تُصان ، محافظاً على الفصحى ، حريصاً أشد الحرص على سلاستها ، عاملاً على تنميتها وتطويرها لمطالب الحياة المعاصرة ومنجزات العلم الحديث . - كلاهما كان فخوراً بالثقافة العربية ، معنياً بالتوعية الجادة بها ، حاثاً على الاهتمام بالأدب العربي القديم بوصفه قوام الثقافة العربية ، ومكوّن الشخصية المستقلة للأمة العربية .

- امتد نتاجهما الفكرية والأدبية على مدى زمني يربو على نصف قرن بهدف إرساء أسس النهضة الثقافية الحديثة على دعائم متينة .

- أعجب كل منها بشخصيتين عظيمتين . لقد أعجب طه حسين بالشيخ سيد بن علي المرصفي وبأستاذ الجيل أحمد لطفي السيد . وأعجب عباس العقاد بالشيخ محمد عبد وبالزحيم سعد زحلول .
- كان لكل منها شاعره الذي يفضلُه . فكان أبو العلاء المعري الشاعر المقدم على من سواه من الشعراء لدى طه حسين ، « قدم عنه روائعه (تمجيد ذكرى أبي العلاء ، ومع أبي العلاء في سجنه ، وصوت أبي العلاء) . وكان ابن الرومي الشاعر الأثير عند عباس العقاد ، وألف فيه أعظم كتبه النقدية (ابن الرومي حياته من شعره) .
- كلاهما تظهر لديه المهبة النقدية في النواحي التطبيقية أكثر من الجانِب النظري .
- كلاهما كان عضواً في جميع اللغة العربية ، وفاز كل منهما بجائزة الدولة التقديرية في الآداب .
- كلاهما اشترك في سمة الألف في الفكر النقدي ، والإفادة من القراءات المتنوعة ، وإن كانت الموسوعية تزداد دأبها عند عباس العقاد لتشمل معارف متعددة .
- كلاهما عُني بالشعر والشعراء في المصور الأدبية المختلفة ، وإن كانت عناية طه حسين بالشعر الجاهلي والشعراء الجاهليين أكثر من عناية عباس العقاد بهم .
- كان الأثر الثقافي والأدبي الذي خلّفه كل منهما خيراً وأبقى مما حداهما من الآثار السياسية والحزبية .
- ونحاول في هذا البحث عقد موازنة لبعض مواقف طه حسين وعباس العقاد من الاتجاه النقدي في النقد الأدبي في مجالين :
- أولها : الموقف النظري ، بعرض الأصول النظرية لكل منهما إزاء هذا الاتجاه .
- ثانيها : الجوانب التطبيقية لكل منهما في نقد بعض الشعراء قدامى ومحدثين .

أولاً - الموقف النظري

والجنود الخالدة التي تسمى على الفناء هي عندى الصورة الصادقة
لضمير الأديب ،

طه حسين

- ١ -

كما أنه « يؤثر أن يكون منهج الدراسة الأدبية جامعاً بين موضوعية العلم وذاتية الفن ، حتى يكون فيه للذة العقل ولذة الشعور ولذة الذوق جميعاً »^(١) .

وطبيعته النقدية تمتاز بالغوص الواعي الدقيق في قاع ما يريد أن يحلله بلمسات قادرة على رسم معالم الصورة لتوحى لنا بما يريدنا هو أن توحى ، لا ما تريد هي أن توحى به^(٢) .

وفي محاولتنا تبين الموقف النظري له إزاء الاتجاه النفسي في النقد الأدبي^(٣) تبرز لنا دعوته المبكرة إلى أهمية العناية بعلم النفس ، فهو في مقدمة كتابه (تمجيد ذكرى أبي العلاء) يذكر أن « الباحث عن تاريخ الآداب لا بد له من أن يدرس علم النفس للأفراد والجماعات إذا أراد أن يفهم لما ترك الكاتب أو الشاعر من الآثار »^(٤) .

ويقرر أنه في كتابه هذا « طبعي نفسي ، اعتمد فيه ما تتيج المباحث الطبيعية ومباحث علم النفس معاً »^(٥) . ثم يظهر عدم رضاه عن طريقة قدامى النقاد في فهمهم للشعر ، وإغفالهم العناية

تصافرت عوامل عدة في التكوين الثقافي لطله حسين ؛ فهناك منهج الشيخ سيد المرصفي الذي ساعد في تكوين ملكته في الكتابة ، وتحسين فهمه لآثار الغرب . وهناك منهج الجامعة المصرية المفيد في استخراج نوع من العلم لم يكن له به عهد مع شدة الحاجة إليه ، وهو تاريخ الآداب تاريخاً يمكن من فهم الأمة العربية خاصة والأمة الإسلامية عامة فهماً صحيحاً^(٦) . فضلاً عن التقاء طه حسين بالثقافة الغربية ومعاشة أصحابها في أثناء بعثته إلى فرنسا . ولم تكن هذه العوامل تؤوي ثمارها لو لم تكن شخصية طه حسين مؤهلة للإفادة منها إفادة كاملة مثمرة . وما يلحظه الباحث أن طه حسين - في فكره النقدي - قلما يعلن انتباهه لمدرسة بعينها يؤثرها على غيرها من المدارس ، أو نظرية بذاتها يراها مقدمة على ما سواها ، وإنما هو يأخذ من المدارس والنظريات ما يراه خليقاً بما يتناولوه من دراسة لشخصية ، أو تحليل لنص أدبي ، وتلويح بجالياته ، أو بعين على جلاء ظاهرة فنية .

بشخصية الشاعر ، لأنهم كانوا لا يستطيعون أن يتصوروا أن لشعر الشاعر وحدة يجب أن تدرس ، ويجب أن يتبين فيها . الناقد شخصية الشاعر وقوته ، وهم كانوا يجهلون أو يكادون يجهلون هذه الشخصية (٧) .

وهو يوضح الخطوات المنهجية لدراسة النص الشعري ؛ وأولى هذه الخطوات في رأيه « أن تصل إلى شخصية الشاعر فضعها ، وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت ، فتعرف كيف أحس ما أحس ، وكيف شعر بما شعر به ، ثم كيف وصف إحساسه ، وأحرب من شعوره » (٨) .

وتتسع دائرة النقد الأدبي لديه لتشمل — إلى جانب المبدع — الناقد والمقلد ، فيشرح العلاقة بين هؤلاء الثلاثة من منظور نفسي واضح لاشائبة فيه : « فالناقد مرآة لقرائه كالأديب ، والقراء مرآة للناقد ، كما أنهم مرآة للأديب أيضا ، ولكن الناقد مرآة صافية واضحة جلية كاحسن ما يكون الصفاء والوضوح والجلال . وهذه المرآة تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة القارئ ، وكما تعكس صورة الناقد ، فالصفحة من النقد الخليل بهذا الاسم مجتمعة من الصور هذه النفسات الثلاث : نفسية المثقلى المؤثر ، ونفسية القارئ- المتأثر ، ونفسية الناقد الذى يقضى بينهما بالعدل » (٩) .

وبعد عرض هذه الآراء الواضحة من فكر طه حسين النقدي ، وما تحمله من أهمية الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب ونقده ، نجد نوعين آخرين له من الآراء النظرية .

أما الأول :

فيحيل فيه إلى الأخذ بالاتجاه الاجتماعي ، مؤثراً إياه على الاتجاه النفسى ، وموضحاً أن « الفرد ظاهرة اجتماعية ، وإذن فليس من البحث القيم العلمى لى شيء أن نجعل الفرد كل شيء ، ونحو الجماعة التى أنشأته وكونته نحواً ، إنما السبيل أن نقدر الجماعة وأن نقدر الفرد ، وأن نجتهد ما استطعت فى تحديد الصلة بينهما ، ولئى نعين ما لكلها من أثر فى الآداب » (١٠) .

ويجيب على بعض النقاد دراسة الشعراء والأدباء بالبحث عن أشخاصهم ، وإغفال عامل البيئة التى نشأوا فيها ، « فالشاعر أو الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده ... وهو لم يأت من لا شيء ، وإنما جاء من أسرته أولاً ، ولم يكذب بوى النور حتى تلقفته الحياة الاجتماعية وصورته فى صورها ، وصاغت على مثالها ، وأخضمته مؤثراتها التى لا تحصى ، فتمصر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس إلا أن يمتاز هذا الفرد ، واهتازه نفسه برء فى كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأته » (١١) .

والنوع الثانى من الآراء يرفض فيه طه حسين الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى ، ويعدده غير خليلين بالاتجاه عليه فى الدراسات الأدبية . وأخذ يرفضه هذا صورا مختلفة ، ودرجات متفاوتة ، ويحاول جاهداً أن يسوق من الأدلة ما يؤيد رأيه نظرياً على الأقل (١٢) ، فهو مثلاً — يرى « أن شعر الشعراء لا يصور الشعراء تصويراً كاملاً صادقاً يمكننا أن نأخذهم منه أخذاً مهماً نبحث ، ومنها نجتد فى التحقيق » (١٣) . ثم يخاطب قارنه فى محاولة لإقناعه

برأيه بقول له « لا تستطيع أن تزعم أنك قادر على أن تستخرج من كفى كلها صورة صادقة فى تطابق الأصل وتوافقه ، وأنت كذلك عاجز عن أن تخرج من ديوان المتنى صورة صادقة تلامس حياة المتنى كما كانت فى النصف الأول من القرن الرابع للهجرة ... وإذن فقد يكون من الخير أن نقصد ، وألا نطشده فى هذه النظرية التى يجيها المحدثون ويشغفون بها ، وهى أن الشعر مرآة الشاعر ، وأن الأدب مرآة الأديب . صدقنى أنى أصبحت لا أطمئن إلى هذه النظرية » (١٤) .

وبعمل طه حسين إنكاره استخدام التحليل النفسى فى دراسة قداس الشعراء ، لأنهم « لا يصلحون موضوعاً للتحليل النفسى إلا على نحو من التجوز لا يؤمن من العلم الصحيح شيئاً » (١٥) . كما يزعم أن التحليل النفسى لم يصبح علماً بعد (١٦) ، مع أن التحليل النفسى قد تأصلت نظريته ، وأضحى علماً يحظى بالقبول من علماء النفس أنفسهم ، واعتمدت عليه المدارس النفسية الأخرى .

ويدهو طه حسين إلى إنفاق جهده النقاد فى الدراسة الفنية الأدبية للشعراء القدماء ، بدلاً من إنفاقه فى تطبيق الاتجاه النفسى فى دراسة الأدب (١٧) . ودهوته هذه لا تتعارض مع أساسيات هذا الاتجاه ، فمن أساسياته مراعاة خطوتين يلتزم بهما الناقد فى الدراسة الأدبية ، الأولى خطوة التفسير للنص مستنيرة بنتائج علم النفس ، والخطوة الثانية خطوة التكوين لجماليات النص ، وتبين خصائصه الفنية .

ويتمشى طه حسين فى موقفه من الاتجاه النفسى فى النقد إلى أن التفسير النفسى للقدماء من الشعراء الذين لم يبق لنا منهم إلا فنوهم فيه كثير من الشطط ، وهو إلى الظن والفرض أقرب منه إلى اليقين والتحقيق (١٨) .

يتبين لنا إذن أن طه حسين قد ذهب إلى أهمية الأخذ بالاتجاه النفسى فى النقد ، ثم عاد لرفض الاعتدال عليه . وهو بذلك قد وضع نفسه فى موقف يتسم بالتعارض على المستوى النظرى . أما على المستوى التطبيعى فقد نحا نحو الاتجاه النفسى ، كما سيتضح فى القسم الثانى من البحث .

ويميز جابر عصفور هذا التباين فى فكره النقدي إلى « الطبيعة التنويرية للمشروع الحضارى عنده . وهى طبيعة تقترن بالموسوعية التى تصل صاحبها بكل نشاط ، وتربطه بكل اتجاه » (١٩) . ثم يبرز فى هذا السياق عنصرى الانتقاء والتوفيق لديه بوصفها عنصرين أساسيين فى فكره النقدي (٢٠) .

— ٢ —

أما موقف العقاد النظرى من الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى فواضح فى اختياره هذا الاتجاه ، وتفضيله إياه على غيره من الاتجاهات الأخرى فى دراسة الأدب ونقده ، سواء فى تحديد المقاييس النقدية أو فى الدراسة التطبيقية . ويظهر هذا فى كتاباته منذ بدايتها الأولى ، فهو فى أول كتاب له (خلاصة اليومية) فى عام ١٩١١ يرى أن الشاعر ليس هو من يزن التفاضيل ، وليس هو بصاحب الكلام الضخم ، كلا ، « ليس ذلك بشاعر أكثر مما هو

وليس من حُرُفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تمريننا بمصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تمريننا بالبواحت الفنية التي يميل به من أسلوب إلى أسلوب (٢٥) .

ولا يفوت العقاد أن يناقش طه حسين - بطبيعة الحال - في موقفه من رفض التحليل النفسي في النقد الأدبي بوصفه مجالاً للأطباء دون الأدباء ، فيبين له العقاد أهمية التزود بالثقافة النفسية للأديب فيقول له : « ومشورتنا على الدكتور أن يقرأ كتب التحليل النفسي ، وأن يعيد قراءتها مرة بعد مرة ، ونحن هل يقرن أنه سيعمل بعد قراءتها عن رأيه في علاقة الأدب بهذا التحليل ... »

ولو أن الدكتور كلف نفسه مؤونة الاطلاع على الدراسات التي يتبرأ منها ، لعرف على الأقل أن أدبها مسورة للأديب . وأنها خير حرمة عليه ، ولا هي مقصورة على الطبيب ، ولعرف كذلك أن الأدباء هم الخبراء الذين يرجع إليهم الأطباء كلما اتصل الأمر بالتعبير وتدير معانيه ، أو بالخيال وتصور رموزه .

إلا أن الدكتور طه ، على الخصوص ، أقدر من غيره على العلم بهذه الحقيقة دون أن يوهل في دراسة النفسيات ؛ لأنه يعلم من عمله في الجامعة ووزارة المعارف أن هذه الدراسة يتولاها أساتذة أدبيون ، ولا يشترط فيها علم الطب إلا لمن يفتح العيادات للعلاج . ولأنك أن الدكتور يسمع باسم العالم الفاضل الأستاذ محمد فتحي ، ويسمع أنه يستشار في مسائل الأمراض النفسية والجرائم التي تتولد منها ، وليس الأستاذ فتحي طبيباً ، ولكنه من رجال القانون .

قد يستغنى الدكتور طه عن الإيهال في دراسة النفسيات إذا كان قصارى الأمر أن يعلم بأدواتها ويعلم أنها خير معتمدة على الأديب (٢٦) .

وفي تساؤل موجز وإجابة حاسمة يؤكد العقاد موقفه ، ويشير إلى موقف طه حسين من جدوى دراسة التحليل النفسي للنقاد الأدبي فيقول العقاد : « كل ما يمتحن أن نقرر الرأي الحاسم في هذا الموضوع هل يجب على الناقد الأدبي دراسة التحليل النفسي ، أو عليه أن يترك ذلك للأطباء وأصحاب المعامل والعيادات »

أما الدكتور طه حسين فيقول : إن هذه الدراسة خير واجبة ، وأما نحن فنقول : إنها واجبة (٢٧) .

وإذا بحثنا في الأساس النظري لنقد الشعر عند العقاد وجدنا أنه يستخدم مقياسين نفسيين رئيسين ، أولهما يقوم على أساس من مبدأ أن « الشعر تعبير عن نفس صاحبه » . وقد ظل العقاد معنياً بهذا المقياس ، يدهوله ويقدمه في صور شتى . والمقياس الثاني - وهو يرتبط بالمقياس الأول - هو « الصديق الشعوري لدى الشاعر » ؛ فصديق الشاعر مع ذاته هو الفصيل في قيمة شعره . وهو بهذا الصديق يميل شعره يؤثر في متلقيه . وليس هناك - بطبيعة الحال - ارتباط بين الصديق الشعوري وصديق الواقع ؛ فلا يستلزم أن يعاني الشاعر التجربة بنفسه ، بل يكفي أن يكون شعوره بها قوياً متوجهاً حتى يصوغها شعراً (٢٨) .

كاتب أو خطيب . وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات ، ويعد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن ، جديده الخيال . إنما الشاعر من يَشعر ويُسَجر (٢٩) .

وهو يُفصل هذا التصور المجميل بعض التفصيل في مقدمته للجزء الثالث من ديوان عبد الرحمن شكرى في عام ١٩١٣ فيرى أن « الشعر وحده كليل بأن يندى لنا الأضياء في الصورة التي ترضاهما خواطرنا ، وتأنس بها أرواحنا ؛ لأنه هو ناسج الصور ، ومخالف الأجسام على المعاني النفسية ، وهو سلطان مترع في حرش النفس ، يخلق الحلل على كل سائحة تمثل بين يديه ، وبغض الطرف عن كل ما لا يجب النظر إليه ... وهو ، كيف كانت موضوعاته وأبوابه ، مظهر من مظاهر الشعور النفساني ، ولن تذهب حركته في النفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجي » (٣٠) .

وقد استمر العقاد على هذا الموقف في كتاباته إلى أن توقف قلমে عن الكتابة بوفاته في الثاني عشر من شهر مارس ١٩٦٤ ، فهو في اليوميات - على سبيل المثال - يشرح وجهة نظره شرحاً واضحاً فيقول : « إذا لم يكن بُد من تفصيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقها جميعاً بالتفضيل في رأيي ، وفي ذوقتي معاً ؛ لأنها المدرسة التي نستغنى بها عن غيرها ، ولا نفقد شيئاً من جوهر الفن ، أو الفنان المتفرد » .

إن المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر في المجتمع الواحد ، ولكنها لا تفسر الفوارق بين مائة شاعر أو كاتب يعيشون في مجتمع واحد ، وفي حبة واحدة .

والمدرسة الفنية أو البلاغية تفسر لنا أسباب شيع اللوح المختار ، لإثارة لأسلوب من التعبير على أسلوب ، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدر على الصناعة ولا تنفذ من وراء ذلك إلى الإنسان الذي يصنع ، والإنسان الذي يتلوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المنصوية .

أما الناقد السيكولوجي فإنه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواحت النفس المؤثرة في شعر الشاعر ، وكتابة الكاتب . . ولا بد أن تحيط هذه البواحت إجمالاً أو تفصيلاً بالمؤثرات التي جادته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه . وآية ذلك القدرة في يد الناقد السيكولوجي أن يشمل العصر كله بمفاهيمه النفسية حتى يبتدى إلى وجوه المشابهة في الأصناف ، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المتاهج والأساليب والدوافع السيكولوجية ، وإن بدا عليها أنها تفرق بينها أبعد الفراق (٣١) .

وقد اختار العقاد في نقده الأدبي مدرسة التحليل النفسي (٣٢) من بين المدارس النفسية . ولم يكن لإثارة هذه المدرسة مقصوداً على النقد الأدبي وحده ، بل رأها جذيرة للتراجيم ونقد الدعوات الفكرية جماء ، فيقول في كتاباته الأخيرة إن لم يكن آخرها مدرسة التحليل النفسي هي أقرب المدارس إلى الرأي الذي نلن به في الأدب ، ونقد التراجيم ، ونقد الدعوات الفكرية جماء ؛ لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره ، وأطوار ثقافته والفن فيه .

ثانياً - الجوانب التطبيقية في نقد بعض الشعراء

« الإحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية
التي يفتس بها سرارة الكلام ،

جساس العقاد

فتمثلتهم في ملامح وجوههم وعاداتهم ، وفي حركاتهم وسكونهم ،
واستعملت من ديوان شاعر كابن الرومي سيرة حياته ، أو صورة
حياته ، وثبت له في خيالي شكل لا يتغير ، ولا يزال يلوح لي على
هيئة واحدة كلما طاف بي طيفه في منامه (٣٢) .

ويحرص طه حسين - في تطبيقاته النقدية - على أن يبين لنا أن
عنايته بالشعر أكثر من عنايته بالشعراء (٣٣) . ومع ذلك نلاحظ في
نقده التطبيقى عناية واضحة بالشعراء قد تفوق عنايته بالشعر ،
ونجد اهتمامه بتصوير معالم الشخصية وبيان ملامحها النفسية ، كما
يجرى قلمه بتعبيرات الاتجاه النفسى ومصطلحاته ، فهو في موازنته
بين الشعراء العباسيين والشعراء الأمويين يخاطب قارئه : « يكفى
أن ننظر إلى العصر الأموى والعصر العباسى من جهة ، وننظر إلى
نفسية الشعراء الأمويين ونفسية أبى نواس من جهة أخرى ، لنقتنع
بأن هذا الفرق لا ينبغي أن يكون خفياً ، بل ينبغي أن يكون واجباً
محتوماً ... وأن ننظر بعد ذلك إلى أئمة الغزل من شعراء العصر
الأموى وإلى نفسياتهم المختلفة » (٣٤) .

وكذلك الأمر في حديثه عن الغزل الأموى وما يتصف به « من
صدق اللهجة وصفاء الطبع ، ومن التمثيل الصادق الصحيح
لنفس الشاعر » (٣٥) . ويقول عن أبى تمام : « رأى آفة نفسية
دفعت أبى تمام إلى الانحراف عن صمود الشعر كما كان القدماء
يقولون » (٣٦) .

وهو في تقديمه لفصيدة المتنبي التي رثى بها جدته يقول : « اقرأ
معى هذه الأبيات ، ولكن قراءة المثان المتهمل الذى لا يمر بالشعر
مراً . والذى لا يشغلله الجمال الفنى عن التماس نفس الشاعر ، وما
يكن في ضميره من المواطن المكشوفة ، والأهواء المكتومة ،
والخواطر التي لا يحرب عنها إلا بالإشارة والتلميح » (٣٧) .

وكأننا به يقدم بالنقد التطبيقى وهو متأثر باللحظة الآنية التي
يتعامل فيها مع النص الأدبى ، فلا يربط بين حديثه عن هذا النص
وما سبق أن قاله في مجال التفاصيل النظرى .

أما العقاد فلا يختلف كثيراً في مقاييسه النظرية النفسية عنه في
تطبيقاته النقدية (٣٨) - كما سيوضح لنا في الصفحات التالية .

وستعرض في المجال التطبيقى لنقد كل من طه حسين والعقاد من
الوجهة النفسية للمتنبي وأبى العلاء من الشعراء القدماء ، ولحافظ
وشوقي من الشعراء المحدثين .

بعد أن وقفنا على الموقف النظرى لكل من طه حسين والعقاد من
الاتجاه النفسى في النقد الأدبى ، ننتقل معها إلى الجوانب التطبيقية
في نقدهما للفن الشعرى الذى حظى بعنايتهما البالغة .

وقبل أن نصحب الناقدين في رحلتها التطبيقية يحسن بنا أن
نتعرف طريقتهما في التعامل مع النصوص الأدبية ، ونلم بطرف من
مشاعرهما نحو من يكتبان عنهم .

طه حسين يدلنا على طريقتة في معاشته للنص وصحبته لمبدعه
حتى يصل إلى مرحلة التقويم للنص فيقول : « اقرأ الأديب بقلبي
وفؤى ، وما أتبع في من طبع يحب الجهال ويطمح إلى مُقْلِه العليا .
والكاتب المجهد عندي هو الذى لا أكاد أصحبه لحظات حتى ينسبى
نفسى ، ويشغلى عن التفكير ، ويصرفنى عن التحليل والتحليل
والتأويل ، ويسيطر على سيطرة تامة فمكته من أن يقول لي ما يشاء
دون أن أجد من نفسى القوة على أن أحارضه أو أكافئه ، أو أنكر
عليه شيئاً مما يقول . حتى إذا فرغت من قراءة أثره الأدبى ،
واضطرت بحكم هذا الفراغ إلى أن أفارق الكاتب وأدخل عنه
ومن أثره وقتاً ما ، استطعت بعد ذلك أن أعود إلى الأثر الذى بقى
في نفسى بعد القراءة ، فأفكر فيه ، وأحضمه للنقد أو التحليل
والتحليل » (٣٩) .

فهو إذن يفصح عن خطوتين قبل حكمه على النص الأدبى ؛
الأولى تلقيه النص بقلبه وفؤيه ، مصاحباً له مستمعاً به ، إلى أن
يفرغ منه ؛ والثانية : العودة إلى النص بعقله وفكره . ثم يقدم إلينا
نتائج هذه الرحلة مع النص نقداً تترج فيه العاطفة والتفوق مع
المعرفة والفهم .

أما العقاد صاحب العقل الواسع والذهنية الموسوعة والمنطق
القوى فقد يدمجه عنصر العاطفة إلى أن يحول القلم « من أسلوب
الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى
أسلوب التشديد والتفنيد إذا ارتفعت نغمة المعنى وارتفعت طبقة
أثناه الأداء » (٤٠) . وربما كتب وعيناه مغرورتان كما حدث له في
كتاب (أبى الشهداء الحسين بن على) ، أو كتب وفي نفسه مغالبة
حنيفة للكفاء ، كما حدث في رثائه للمازنى وسعد زهلول (٤١) .

وهو حين يكتب عن الشخصية التاريخية يعايشها فكراً وخيالاً ،
ويطيل مثلها كأنها تعيش معه . « ألفت بعض أشخاص التاريخ
كأننى أحاشرهم كل يوم ، وألفت بعض الأدباء في قراءة كلامهم ،

● المتنبي

- ١ -

وإذا انتقلنا مع طه حسين من عرض سمات شخصية المتنبي إلى بيان خصائص شعره ، نجد في محاولاته توفيت بعض قصائد المتنبي لا يغفل الاتجاه النفسي ويذكره صراحة تحت مقولة (الطريقة النفسية) ، وإن كان يورد بعدها عبارة يحاط لنفسه فيها وهي : « إن صبح هذا التعبير »^(٤٧) ، فيقول : « قد يُجمل إلى أن توفيت هذه القصائد إن لم يكن ممكناً كله ، فليس مستحيلاً كله ، ولي إلى ذلك التوفيت طريقتان :

فأما الأولى فتصل بنفس الشاعر ، وأما الأخرى فتصل بطريق الشاعر حين اضطرابه في بلاد الشام . فأما الطريقة الأولى ، وهي الطريقة النفسية ، إن صبح هذا التعبير ، فإن استنبطها من طبيعة الحياة العقلية والشعورية التي كان يجهاها المتنبي »^(٤٨) .

وهو في نقده التطبيقي لخصائص شعر المتنبي كثيراً ما ينحو نحو الاتجاه النفسي ، أو يمزج بين الاتجاهين النفسي والفني^(٤٩) ، فمن نقده ذى الوجهة النفسية تحليله لقصيدة أبي الطيب التي يمدح فيها أبا المنتصر شجاع بن محمد ابن أوس التي يقول المتنبي في مطلعها :

أرقى على أرقى ومثل ينأرق
وجوى بزميد وعبرة تشرنرق

« نحن بإزاء قصيدة لها خطرهما في تصوير نفس المتنبي حين كان يودع الصبا ويستقبل الشباب ، هي نفس حزينة معناة مؤرقة ، لأن لها همماً بعيداً ، ولأنها قد أخذت تفكر في الناس وفي نفسها ، وتستنبط من هذا التفكير أموراً لا تسر ولا ترضى »^(٥٠) . فعناية طه حسين هنا مصروفة لتصوير هذه النفس المرحفة الحس ، التي ودعت مرحلة واستقبلت أخرى وهي مهمومة بقضايا الحياة ومشكلات الأحياء .

ومن نقده طه حسين الذي يمزج فيه بين الاتجاهين النفسي والفني ما ذهب إليه من تربيته بجيء التعبير الفني لدى الشاعر على تكوينه النفسي والشعوري ، فيرى أن للمتنبي - في مرحلة ملازمته لسيف الدولة - عيوبه اللفظية والمعنوية التي لا تأتيه من تعمد التقليد ، وإنما تأتيه من تكوين نفسه وذوقه وطبعه ومزاجه الخاص ، فقد أدير شعوره وحسه على هذا النحو فأدير تعبيره على هذا النحو نفسه أيضاً^(٥١) . يضاف إلى ذلك ما أبداه طه حسين في دراسة لمجعية المتنبي - التي وصف فيها الحمى التي أصابته - من تفسير نفسي مزوج بالعناصر الفنية ، وكيف أنه شارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه ، وكيف أثرت هذه القصيدة على الملقين ، قدامى ومحدثين على السواء . ويعزو طه حسين سر الإبداع الفني في القصيدة إلى الحالة النفسية للشاعر التي ألهته هذه البراعة الفنية فيقول : « قد أعجب القدماء بهذه القصيدة لأن الشاعر قد برع فيها حين أراد وصف الحمى ، وليس في هذا شك . ولكن حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها ، لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار

اهتم طه حسين في كتابه (مع المتنبي) اهتماماً واضحاً بشخصية أبي الطيب قد يفوق اهتمامه بفن الشعر^(٥٢) . كما أفصح عن مشاعره غير الودودة نحو المتنبي في أكثر من موضع من كتابه ، فالمتنبي ليس « من أحب الشعراء إلى وأثرهم عندي ، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفس منزلة الحب أو الإيثار . . . وقد قلت في غير هذا الموضع إن لست من المحبين للمتنبي ولا المشغوفين بشخصه وفنه »^(٥٣) . والمتنبي من وجهة نظر طه حسين « لم يكن حلو الروح ، ولا خفيف الظل ، ولا جذاباً ، وإنما كان مرا حليظ اللدوق في أوقات الدعة والفراغ »^(٥٤) .

ويشير إلى سمة من السمات النفسية للمتنبي وهي سمة الاعتداد بالنفس ، وكيف كانت رؤيته لنفسه ، ويفسر ذلك بأن المتنبي كان « مفروراً من غير شك ، وكان مسرفاً في الغرور ، وكان مكبراً لنفسه كل الإكبار . ولكن الشر كل الشر أنه كان يظن من حين إلى حين أن الناس يرون فيه ما كان يرى في نفسه »^(٥٥) .

ومضى طه حسين في إلغاء الضوء على جوانب من شخصية المتنبي مبرزاً طموحه الذي لا يجد ، فيرى أن علته تكمن في قلبه الذي لا يطمئن إلى حال ، وإنما هو طامع أبداً ، راغب في التغيير ، قلق مهما يستقر . ويستدل على تفسيره هذا بالآيات التي يقول في بعضها :

ولي الناس من يرضى بميسور عيشه
ومرغوبه رجلاه والشوب جلدته
ولكن قلباً بين جنبهئ ماله
سدى يتهى في مراد أحله^(٥٦)

ويلفتنا طه حسين إلى ظاهرة اطرودت في حياة أبي الطيب ، وهي حرصه على العيش في ظل حام بحميه ويعطف عليه ، حتى يرى بفنّه ، كأنه النبت الطفيل لا ينمو ولا يزهر إلا في ظل الشجر الضخام المرتفعة في السماء^(٥٧) . وهو في ظل هذه الحماية من أمير أو سيد يتزل له عن نفسه ، ويضحى في سبيل ذلك بحريته واستقلاله^(٥٨) .

ولم يقتصر طه حسين - في عرضه لشخصية المتنبي - على الجانب الشعوري فحسب ، بل شمل الجانب اللا شعوري ، فهو في تصويره للحالة النفسية للمتنبي بعد خروجه من السجن يبين أن هذه الحالة أبغ الأحوال تأثيراً في نفس الشاعر وأشدّها إنضاجاً لهذه النفس ، وأنها تعلمها تدوّن الألم ، وتبهيء الشاعر الحق للنبوغ والتفوق . ولكن هذه الحالة « تفعل هذا كله سرا ومن وراء حجاب ، تعمل في النفس الخفية أكثر مما تعمل في النفس الظاهرة »^(٥٩) .

أعظم منه ، وأبعد مدى ، وأنفذ إلى القلوب والنفوس . فإنا لا أرى شاعرا يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوحة وحسرة ويأس ، وإنما أرى اللوحة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لسانا لتبلغ أسماحتنا وتنتهي إلى قلوبنا» (٥٢) .

ثم يعقد طه حسين موازنة بين شخصية المتنبي الذي لا يأنس له ، ولا يستريح إليه ، وشخصية أبي العلاء الذي يؤثر بمودته ويغضه بإكباره . وتنتهي الموازنة - بطبيعة الحال - لصالح أبي العلاء ؛ فالمتنبي كان شاعرا كغيره من الشعراء ، ورجلا كغيره من الناس . لكنه رفع نفسه فوق قدرها ، وزعم ما ليس من أخلاقها ، وطعم فيها لا ينبغي لثله أن يطعم فيه . ظن نفسه حرا ، ولم يكن إلا عبدا للمال ، وظن نفسه أبيا ولم يكن إلا ذليلا للسلطان .

وأما أبو العلاء فقد صرف نفسه عن الدنيا وعن شهواتها ولذاتها ومنافعها العاجلة ، وأنكر الملوك والأمراء ، وزهد في التفرغ إليهم والدنو منهم ، وأراد لنفسه أن تكون نفس الرجل الحر الكريم (٥٣) .

— ٢ —

أما العقاد فلم يفرد كتابا خاصا عن المتنبي كما فعل طه حسين . وليس هذا معناه أنه لم يكن بأبي الطيب ، وإنما كانت عنايته به موزعة في إصداراته الكثيرة .

فهو في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) الصادر في عام ١٩٢٤ يفسر ولوع المتنبي بالتصغير في شعره تفسيراً نفسياً مؤداه أن المتنبي كان مطبوعاً على غرار رجال المطامع ولكن في داخل نفسه ، لا في مسلكه العمل ، فخرجت عظمت هذه في عالم الإبداع الشعري ولم تخرج إلى حيز الواقع (٥٤) ؛ فالمحور الرئيسي الذي دارت عليه شخصية المتنبي إذن هو (الشعور بالعظمة) . وقد فرغ العقاد على هذا المحور الرئيسي مظهرى المبالغة في التضخيم من جهة ، والولع بالتصغير من جهة أخرى ، تعويضا عن إخفاقه في تحقيق مقامه في عالم الواقع .

فالمتنبي يقول في وصف جيش :

لميس بشرق الأرض والغرب زحفه
وفي أفن الجوزاء منه زمام
ويقول في وصف أسد :
ولمعت على الأردن منه بلية
نضبت بها هام الرفاق تلولا
وزد إذا وزد البحيرة شاربها
ورد الفرات زنيره والنيلا

فهو في وصفه للجيش وللأسد لديه رغبة ملحة في المبالغة في التضخيم . والعقاد في إيراد هذا الجانب في نقده يتفق مع طه حسين الذي يرى أن المبالغة إحدى خصلتين يمتثلان القوام الفني لشعر المتنبي (٥٥) .

أما المظهر الآخر وهو الرفع بالتصغير فيقول عنه العقاد : «عكس هذه الصورة [صورة المبالغة في التضخيم] بعد هذا ، أو أقلب المجهر المكبر وانظر في الناحية الأخرى ، ماذا ترى ؟ ترى صورة مصغرة ضئيلة لا تدرى كيف بالغ في تصويرها وميوين شأنها ، ترى شعور التضخيم قد انقلب إلى شعور بالتأفف والاشمئزاز» (٥٦) .

فعادة المبالغة في التضخيم إذن موصولة لدى المتنبي بعادة المبالغة في التصغير . وهو - في منظور العقاد - أكثر ما يكون «مصغرا» حين ييجو مغيظا محنقا ، أو يستخف متعاليا محتقرا ، كما يقول : كافر :

أولى اللثام «كوسفير» بمحلة
في كل لؤم وبعض الغدر تغنيد

وحين يقول في الشعراء الذين يتفنون عليه منزلة الشعرية :

ألى كل يوم تحت ضبى «شويمر»
ضعيف يقاوي قصير يطاول» (٥٧) .

وبذلك ألقى العقاد الضوء على جانب نفسى مهم في شخصية المتنبي هو «الشعور بالعظمة» وأفصح عن حدود هذا الشعور لديه في مجال الفن والإبداع دون مجال العمل والإنجاز .

وكما عقد طه حسين موازنة بين المتنبي وأبي العلاء عقد العقاد موازنة بين الشاعرين تقوم على أساس من التفسير النفسى الموضوعى لشخصيتيهما ، مبرزة أهم السيات النفسية التى اشترك فيها الشاعران ، وهى سمة الصديق الشعورى ، وسمة التشاؤم ، مع بيان بواعث هذا التشاؤم وأسبابه عند كل من الشاعرين . وترتكز هذه الموازنة على نظرة كل من المتنبي وأبي العلاء للحياة والأحياء ؛ فيقول العقاد : «المتنبي متشاائم ، والمعري متشاائم ، ولكن الفرق بين المذهبين في التشاؤم كالفرق بين شخص المتنبي وشخص المعري في المزاج والخليفة والمطلب . وهو دليل على صدق الشخصية الشعرية عند كل من الشاعرين الكبيرين .

المعري متشاائم ؛ لأنه حكيم يتدبر أحوال الخلق ، ويرى لما هم فيه من الجهالة والشقاء لغير ما رب يريده إلا التأمل والحكمة . والمتنبي متشاائم لأنه صاحب رجاء خاب في الناس على غير انتظار ، ولو لم يخب هذا الرجاء لما كان من المتشاائمين .

والمعري ينظر إلى الناس في جميع الأزمان والأجيال ؛ لأنه يطلب المعرفة والعلم بالنفس الإنسانية ؛ والمتنبي ينظر إلى الناس في عصره ، ولا يعمم الحكم على الناس جميعا إلا لما أصابه من زمانه وأهل زمانه . وذلك هو الفرق بين من يدرس الإنسان لتحقيق بحث [المعري] ومن يدرس الإنسان لتحقيق أمل [المتنبي] ، أو ذلك هو الفرق بين الحكيمين المتشاائمين» (٥٨) .

ونتقل إلى موازنة أخرى بين كل من طه حسين والعقاد في بعض نتائج المتنبي الشعرى في صباه ؛ فهو يقول :

شاهدا من كلمة (المودة) ومشتقاتها في شعر المتنبي ، لكي يدل على أن هذه الكلمة دلالة خاصة لديه . ويمزج العقاد بين إحساس المتنبي بكلمة « المودة » والرؤية النفسية للناقد ، وكيف أن تكرار هذه الكلمة جدير بالتسجيل ، لأنه ذو دلالة نفسية فوق دلالة اللغوية ، فهو يدل على افتقار الشاعر طول حياته إلى الود والأوداد حتى قنع بالترفيف والطلاء ، كما قال :

كفى بك داء أن ترى الموت شاكيا
وحسب المشاكيا أن يكن أماتيا
لمنيتها لما تمنيت أن تروى
صديقا فأما ، أو عدوا مداجيا^(٦٠) .

ونصل مع العقاد إلى آخر ما كتبه عن المتنبي ، وكان في هام ١٩٦٣ (قبل وفاة العقاد بعام) فنجده معنيا بتوضيح ثروة المثل السائر في ديوان أبي الطيب ، وصلى دلالاته على تجارب الحياة ، وإفادة المقلين منها ، موزانا بين هذه الثروة التي قدمها المتنبي للأدب العربي ومنظوم شكسبير ومتنونه في الأدب الإنجليزي ، مفرقا بين شعر الحكمة وشعر التفكير المجرد من البواعت النفسية ؛ لأن كلمة الحكمة تخدع بعض نقاد الأدب فيحسبونها ضربا من حكمة التعقل المحض الذي يشبه المعادلات الرياضية ، وهي في الواقع تحتوي من بواعت النفس وشواغل العاطفة ألوانا لا يحتويها شعر الغزل ولا شعر الحماسة ؛ لأنها خلاصة خبرة الشاعر في حياته بما وسعت من أمل وبأس ، ومن فرح وحزن ، ومن خلاف ووفاء . ورضا متلقى الشعر عن الخبرة التي قدمها الشاعر هو رضا الارتياح لما وافق شعوره ، ولما فسر له من غوامضه ، ووسط له من مغلقاته وأسراره . وينتهي العقاد إلى التقرير بأن هذه هي مزية الطبع الصادق والحكمة الحيوية التي امتاز بها أبو الطيب فجعلته بحق شاعر العربية ، ولسان عبقريتها ، وترجمان بلاغتها^(٦١) .

ويتضح لنا في نهاية الحديث عن الموازنة بين موقفى طه حسين والعقاد إزاء المتنبي أن رؤية العقاد لشخصية المتنبي كانت رؤية موضوعية تختلف عن الرؤية الذاتية غير الودود التي وجدها لدى طه حسين . أما الرؤية الفنية من كليهما لشعره فهي في مجملها تتفق على تفوق أبي الطيب الشعري ونبوته .

● (أبو العلاء) ●

« إلى أكره أن أقسوه عليه راضيا أو كارهيا ، مخافة أن ألقاه فإذا هو مثاق هذه القسوة ؛ لأنى أحبه كما قلت ، ولأنى أجد فيه من الرفق والرحمة ، ومن الحنان والإشفاق ، ومن البر والمطف بالناس وبالحيران ، مالا أجده عند غيره من الشعراء والفلاسفة إلا قليلا »^(٦٢) .

هذه تعبيرات طه حسين عن أبي العلاء الذي كان يؤثره بالمودة ، ويغضبه بالتقدير ، وهي غنية عن التعليق : فالصلة بينهما إذن صلة خاصة . ومن المفروغ منه - في تقدير الباحث على الأقل - أن هذه

بأن من وِدُّهُ فافترقنا
وقضى الله بعد ذاك اجتمعا
فافترقنا حولاً فلما التفتينا
كان تسليمه على وداعا

ويرى طه حسين أن البيتين بصوران الصنعة والجهد والتكلف ، من صبي يريد أن يصنع الشعر ، ويعس في نفسه الرغبة في ذلك ، فيعمد إليه ولكنه لا يحسن التصرف . وأكبر الظن - في رأى طه حسين - أن الفكرة التي حملت القصي على أن ينظم هذين البيتين هي هذه التي توجد في الشطر الأخير من البيت الثاني وهي :

كان تسليمه على وداعا

فقد أعجب القى بهذا المعنى ، فأراد أن ينظمه وأن يصل إليه ، فتكلف لذلك بيتا ونصف بيت ، والتكلف ظاهر في قوله :

بأن من وِدُّهُ فافترقنا

فكلمة « ودته » هنا نابية قلقة مكرهة على الاستقرار في مكانها الذي هي فيه .

أراد القصي أن يقول : « أحببته » فلم يستقم له الوزن ، فالتمس كلمة تؤدي له هذا المعنى وتلائم هذا الوزن فلم يجد إلا « ودته » هذه^(٦٣) .

ويختلف العقاد مع طه حسين في هذا الرأى ، مبينا أن المتنبي لو أراد أن يقول (أحببته) بدلا من (ودته) لاستقام له الوزن مع بعض التجوز الكثير في الشعر ، المقبول في العروض . وأن أبا الطيب كان مستطعما أن يستخدم كلمة (حببته) الثلاثية بدلا من (أحببته) الرباعية ، كما استخدمها بعد أن نضج واستحصد في قوله :

حيثك قلبى قبل حبك من نأى
وقد كان غداً فكن أنت واليسا

فلا ضرورة في الوزن ولا استكراه . ثم يورد العقاد حصة عشر

« إلى أحب أبا العلاء . وأريد أن أسبر معه في هذا الحديث مسيرة الصديق الوفى الأمين ، فلا أسوؤه في نفسه ولا في رأيه . . . أحب أبا العلاء ، وأريد أن أحدث عنه حديث الصديق ، وأود لو استطعت أن أصدر فيها أمل من القلب الذى يجب ويحفظ ويرحم ، لا من العقل الذى يحصن ويحلل ، ويسوفى التمهيص والتحليل »^(٦٤) .

الصلة أثراً في دراسة طه حسين لأبي العلاء والشعر ، لأنه يقبل من شعره مأخذ لا يقبلها من غيره من الشعراء ، بل يطمئن إلى هذه المأخذ وتستريح إليها نفسه ، فهو يعلق على بيت أبي العلاء :

ألم تر أن المجد تعلقك دونه
شدائد من أمثالها وجب الرعب

فيقول : « انظر إلى قوله (شدائد من أمثالها وجب الرعب) ، فلو أن صادقت هذه الصيغة عند شاعر غير أبي العلاء ، عند المتنبي أو أبي تمام ، لأشبعته لوماً ونقداً وثائياً ، ولكن حين صادقت هذه الصيغة في شعر أبي العلاء لم أزد على أن ابتسمت ، ثم استعدت البيت لضحككت ضحكاً خفيفاً ، ثم أحببت هذا الأسلوب في هذا الموضع ، واطمأننت إليه . قل إن أوترأباً العلاء وأحايه ، وأرضى منه أشياء لا أرضاها من غيره ، فقد لا تخطئه ولا تبعد » (٦٤) .

ومن أجل هذا ليس غريباً على طه حسين أن يوجه عنايته لدراسة شخصية أبي العلاء ، وهو في الوقت نفسه لم يلتزم بما سبق أن أعلنه نظرياً من أن قدامى الشعراء لا يصلحون لتحليل النفس ؛ فقد صدر في نقده لأبي العلاء عن وجهة نفسية تحليلية موسعة ، فأبان عن سبائه النفسية ، وأبرز ما عاناه من صراع مع ظروفه ومع نفسه ، وحرص على إلقاء الضوء على ما أخفى من حياة ورهين المحبيين لنعرفه إنساناً قبل أن نتذوق نتاجه مبداً .

وأول ما عنى به طه حسين الوقوف على أثر آفة العمى على أبي العلاء ، فهو يصور أثرها تصويراً دقيقاً ، وكأن طه حسين في تصوير (الآفة المحتومة) أو (الآفة التي أسدلت الظلمة) عند أبي العلاء يصور مشاعره هو ، كما أننا نحس توحده مع أبي العلاء في الشعور بالحزن ، والإحساس بالحرمان والعزلة ، والمجز (الاستطاعة بالغير) ، فيقول : « أثر هذه المصيبة من الحزن العظيم ، ويلزم صاحبه في جميع أطوار حياته لا يفارقه ولا يعدوه . ذلك لأنه يذكر بصره كلما عرضت له حاجة ، وكلما ناله من الناس غير أوشر ، بل كلما لقبهم في مجمع عام أو خاص . ثم إن اشتد ذكاؤه ، وانفتح رجلاؤه ، كثرت حاجته إليهم ، وكثرت نعمهم عليه ؛ فهو عاجز عن تحصيل لونه إلا بمعونتهم . وهو عاجز عن شفاء نفسه من حب العلم والمطالعة إلا بتفصلهم . وهو عاجز عن الكتابة والتحرير إلا إذا أعانوه وتطولوا عليه . وللمنن المظاهرة والآلاء الخواترة في نفس العاجز الفطن أثر هو الشكر يشوبه الحزن ، والثناء يمازجه الأسى » (٦٥) .

ويقف طه حسين كذلك عند ما تنسم به شخصية أبي العلاء من حب للعزلة عرفه أبو العلاء في نفسه فقال في رسالة إلى خاله أبي القاسم : (إنه وحشئ الغريزة ، إنسى الولادة) (٦٦) ، ومن إلزامه نفسه المشقة في أموره المعيشية وفي حياته الفكرية والإبداعية على السواء ؛ فقد كان يفض الطرق القصار والأبواب الواسعة ، ويؤثر عليها الطرق الضواحل والأبواب الضيقة (٦٧) . ويعزو العلة الحقيقية - التي شغبت بها نفس أبي العلاء حسين علماً - إلى الكبرياء التي دفعته إلى محاولة مالا يطق ، وإلى الطمع فيها لا مطعم فيه ، وإلى الطموح إلى ما لا مطعم إليه . ويرجع هذه الكبرياء هو

نصوره للمقل وغلوه في الإكبار من أمره (٦٨) . وقد تكون كبريائه هذه مبعث نظراته الساخرة للحياة وللدنيا التي كتأها بأم ذفر .

ويرى طه حسين أن لدى أبي العلاء عاطفتين كان لها أعظم الأثر في حياته هما : عاطفة الحياء ، وعاطفة سوء الظن ؛ فعاطفة الحياء مرجعها ذكاء قلبه ، وإباء نفسه ، واعتداده بشخصيته ، على نحو حمله على أن يرغب في أن يكون كغيره من الناس في الملامة بين حياته وقوانين الطبيعة . فإذا أحس من نفسه القصور في ذلك آله هذا الإحساس أشد الإيلام . وهو من أجل ذلك لا يقدم على ما يحتاج إلى الإقدام عليه من شئون حياته الظاهرة إلا متردداً مرتاباً بنفسه ، مؤثراً الاحجام مع العافية ، على الأقدام الذي قد يعرضه لما يسئ .

وعاطفة سوء الظن قد صاحبت ؛ لأن الناس بالنسبة إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويسمع أعمالهم ولا يراهم . فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكثره . ومن أجل ذلك فهو سيء الظن .

ويبرز طه حسين جانب الصراع في نفسية أبي العلاء ، فيشير إلى الحرب العنيفة المتصلة في نفسه ، التي ثارت بين طبيعته الإنسانية وغريزته الوحشية (التي أشار إليها أبو العلاء في رسالته إلى خاله أبي القاسم) ، وكيف انتهت بانتصار الغريزة الوحشية على الطبيعة الإنسانية لديه (٦٩) .

كذلك يوضح لنا طه حسين موقف أبي العلاء إزاء اضطراب زمانه والحوادث المهمة في حياته ، وأثرها في نفسه ، من مثل موت أبيه وموت أمه ؛ ففي موقف موت أبيه يصور طه حسين مشاعر النصيب أبي العلاء الذي فجعت هذه الوفاة ، ودعته وهو أحمق ما يكون إلى المعين ، ولكن الدهر أبي إلا أن يجرمه المقل الذي كان يعتصم به ، وكيف ترك ذلك في نفس أبي العلاء ، ذات الحس القوي والشعور الصادق ، أثراً غير قليل (٧٠) .

وفي الموقف الثاني (موت أمه) يلجأ طه حسين في تصوير حزن أبي العلاء إلى الاستعانة بعلم النفس في تفسير ما أملاه أبو العلاء في رسالة بعث بها إلى خاله ، فيعلق طه حسين على هذه الرسالة التي تبين ألم أبي العلاء النبيل ، وسورته الحزينة ، فيقول : « فلو أن القارئ استعان بعلم النفس في فهم هذه الطالعة وتحليلها لظهر له أنها ليست إلا نسيجا من تلك الزفرات الحارة التي كان يصعد بها أبو العلاء حين وصل إلى المعرة ، فالتفتد من كان يرجو لقائه ، ويجرح أشد الحرس على وداعه والتزود منه ، إن لم يكن من فراقه يذ ولا عن بعده متصرف » (٧١) . ثم يجري طه حسين موازنة مطولة بين أبي العلاء وشاعرين شاركاه في التفوق والنبوغ والامتياز ، أولهما بشار الذي شاركه في آفة العمى ، وثانيهما المتنبي الذي نجد أصول الفن العلامى يكاد يكون مبروثاً في شعره (المتنبي) .

وتنتهي الموازنة بين الشعراء الثلاثة - كما هو متوقع - لصالح أبي العلاء فيقول : « رأيت إلى الموازنة بين أبي العلاء وصاحبه هذين الإلام تنتهي ، وماذا تعقب في النفس من إصجاب مر بهذا الرجل الضليل التحيل الذي شارك صاحبيه في كثير من أشياء كانت تقتضي أن تتشابه حياتهم ، ولكنه مع ذلك امتاز منها أشد الامتياز وأعظمه ؟

سخرية الغير ، والبعد عن الجليل والدقيق من شيعاتها . ولم يستبعد العقاد أن يكون هذا الخوف هو أول ما وسوس إلى المعري باجتناب الناس ولزوم داره^(٧٤) .

وتلتقى وجهة نظر العقاد في سمة السخرية عند أبي العلاء مع وجهة نظر طه حسين الذي يرى أن العقاد قد وفق التوفيق كله في فهم السخرية العلائية . ويستدرك طه حسين قائلا : « ولعل أول من سبق إلى ذكر هذه السخرية ، ولعل لقيت في سبيل هذه السخرية العلائية شيئا من العنف والأذى . ولكن كنت أحب أن يذهب العقاد في تحليل هذه السخرية العلائية إلى أقصى ما تنتهي إليه حرية البحث^(٧٥) . »

وينمى طه حسين على العقاد أنه أثبت لأبي العلاء حظا قليلا من الخيال في رسالة الغفران ، وكان الأجدر به أن يثبت له من غير حدود ، ويتساءل : « وما الخيال ؟ أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الكاتب أو الشاعر من أن يخترع شيئا من لا شيء ، أو يؤلف شيئا من أشياء لا تتلاف بينها ، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الخيال ، لأنه لم يخترع في رسالة الغفران شيئا من لا شيء ، ولم يؤلف بين متناقضات . ولكننا نعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالا ، وإنما يسمونها وهما ، وهم يثبتون أن الخيال لا يخترع شيئا من لا شيء ، وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة ، يؤلف بينها تأليفا غريباً يبهل النفس ويفتتها . وإذا كانوا صادقين - ونحسبهم صادقين - فحظ أبي العلاء من الخيال في رسالة الغفران لا حد له^(٧٦) . »

ونلاحظ هنا لجوء طه حسين مرة أخرى إلى علم النفس وعلماؤه ليكونوا مرجعه فيها يناقش من قضايا نقدية .

ثم يصدر العقاد كتابه (رجعة أبي العلاء) في عام ١٩٣٩ وقد تمخّل في هذا الكتاب أن أبا العلاء قد دُجِبَ من حظيرة الخلود إلى الحياة ، يجوس خلال الديار ، ويشارك في حوادث الدنيا كما تتمثل له .

وتحت عنوان (علامات الخلود) يستهل العقاد كتابه قائلا : « ثلاث علامات من اجتماع له كان من عظماء الرجال ، وكان له حق في الخلود : فرط الإعجاب من محبيه ومريديه ، وفرط الحقد من حاسديه والمنكرين عليه ، وجو من الأسرار والألفاظ يحيط به كأنه من خوارق الخلق الذين يجار لهم الواصفون ، ويستكثرون قدرهم على الأدمية ، فيردون تلك القدرة تارة إلى الإعجاز الإلهي ، وتارة إلى السحر والكهانة ، وتارة إلى فلتات الطبيعة إن كانوا لا يؤمنون بما وراءها . »

وهذه العلامات الثلاث مجمعات لأبي العلاء على نادر في تاريخ الثقافة العربية ، لا يشركه فيه إلا قليل من الحكماء والشعراء^(٧٧) .

ومن اللائح للانتباه في هذا الكتاب أن نواحي المذاهب وشئون الفلسفات ونظم الحكم قد شغلت العقاد عن العناية الكافية بالجانب الأدبي لدى أبي العلاء ، مع أنه شخصية غنية خليقة بأن تدرس دراسة كافية من الوجهة النفسية ، وكأنه قد اكتفى بما كتبه عنه من فصول في كتبه الأخرى .

أنا أعجب ببشار وأكبر منه ، ولكني لا أحبه ، ولا أراه بشير في نفسى إلا صدوداً عنه وضيقاً به . وأنا أقدر فن المتنبي وأعجب ببعض آثاره إعجاباً لا حد له ، وأعجب ببعضها الآخر إعجاباً متواضعاً - إن صح أن يتواضع الإعجاب - وأمقت سائرهما مقننا شديداً^(٧٨) .

- ٢ -

أصدر العقاد كتاباً عن أبي العلاء بعنوان « رجعة أبي العلاء » ، فصلا من بعض فصوله في كتبه الأخرى التي درس فيها جوانب من شخصية شيخ المرة ، فهو في كتابه (الفصول) الصادر في عام ١٩٢٢ يفصح عن مزاج أبي العلاء النفسى من وجهة نظر مدرسة الطباع النفسية ، وليس من وجهة مدرسة التحليل النفسى التي ارتضاها العقاد لمنهج ، فيعد أبا العلاء من أصحاب المزاج السوداوى ، ويرد أفكاره وخواطره إلى هذا المزاج المعروف بأعراضه ، من وجوم وحزن مُلِح مجهول السبب ، وكثائر من ذكر الموت ، وسوء الظن بالناس الذى جهر به أبو العلاء مراراً من مثل قوله :

إن مازت الناس أخلاقاً مُعاض بها
فإنهم عند سوء الطبع أسواء
أو كان كل بى حواء يشبهنى
فبئس ماولدت في الخلق حواء

وقد بلغ به اهتمامه لنفسه أحياناً أن ينكر عليها العلم والعقل ، ويرى أنه امرؤ لا نفع فيه لأحد إذ يقول :

ماذا تريدون لأمال تير لى
فبستج ولا علم فبفتبس
أنا الشقى بأل لا أطيق لكم
معونة وصروف الدهر تحبس^(٧٩)

كما عُنى العقاد في كتابه (مطالعات في الكتب والحياة) الصادر في عام ١٩٢٤ بتوضيح سخرية أبي العلاء من الوجهة النفسية ، وقرنها بسمة التشاؤم لديه ، مبينا أن المتشاؤمين بصفة عامة من أطبع الناس حل السخرية ، وأفظهم إلى مواطن الضحك ، نالها التناقض الظاهر في أن يكون أقرب الناس إلى الشكوى أقربهم إلى الضحك والسخرية . فالمتشاؤمون مستخفون بالدنيا لأنهم لا يرون فيها نصيباً يؤبه له ، ولا وطراً يستحق أن يُسمى إليه . وإنما يعترضهم ذلك من دقة الإحساس وتفزز الحاطر ، وشدة تربع الألم بنفوسهم إذا مسها طائف منه ولو من بعيد . وناهيك بما يعترضهم من عذاب التناقض بين الفكر والإحساس : بين فكر يرى أعظم الأشياء أهون من أن يكون لها شأن خطير ، وإحساس يجعل لكل همسة من همسات الحياة شأنًا بل شئنا خطيرة ، فلا عجب - إذا اجتمعت لدى المعري الأحزان والكآبة وألم الإحساس بالوحدة - أن يكون ساخرًا ومتشائمًا . ومن لوازم هاتين السمتين الخوف من الضحك ومن

والساج نقوى الله لا مارضمو
ليكون زينا للامير الفاتح^(٧٩)

وأما الموضوع الثانى الذى عاجله العقاد فى كتابه فهو رؤية أبى العلاء للمرأة ، وكيف دار الحديث عنها بين أبى العلاء وتلميذه ، والإشارة من خلاله إلى التحليل النفسى وآثاره فى العصر الحديث . وقد بين العقاد أن من بين أصحاب الفلسفات الحديثة من يجعل حب المرأة مرجع الأهواء يحذاقها ، ويزعم أنه حب يضمه الطفل فى طبعه وهو يرضع من ثدى أمه ، أو يجبر إلى العتبة ، أو يتوالت مع لذاته ، وأنه ما من خبيثة يطعن بها الإنسان إلا مناعها هو من هذه الأهواء مكبوت ، ونزعة من هذه النزعات يختلف فيها التفسير والتأويل . وقد تفصح عنها الأحلام التى ينجس بها الإنسان سريره فى المنام ، وإن كانت المفاجأة هنالك بالرموز والأشكال دون المعانى والأفكار^(٨٠) .

وإذا كان العقاد يرى أنه فى كتابه (رجعة أبى العلاء) لم يقدم على حكم المرأة بأنها كذبة الواقع ، وأنكره الحق الصالح ، ولم ينحله قولاً يزرى بصائب فهمه ، أو يقدح فى صادق حكمه^(٨١) ، فإن طه حسين يرى رأياً آخر مؤداه أن العقاد أراد أن يعطينا صورة من أبى العلاء لو أنه عاش فى هذا العصر ، فأعطانا صورة من العقاد الذى يعيش فى هذا العصر ، وأراد العقاد أن يُغلب خياله على عقله فلم يصنع شيئاً ، لأن عقله كان أقوى من خياله ، فقد عرض للمشكلات الفلسفية والسياسية والاجتماعية وله فى كل هذه المشكلات آراؤه ومذاهبه . وبذلك أصبح أبى العلاء صورة للعقاد ولم يصحح العقاد صورة لأبى العلاء^(٨٢) .

وقبل وفاة العقاد بعام صدر كتابه (أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب) وفيه يبحث عن الأسباب النفسية لاختيار أبى العلاء (للدرهيات)^(٨٣) ، مينا رغبته فى معارضة البلغاء ، وبخاصة فى باب (الطرديات) الذى يتم فيه الشعراء باللغة وغيرها ، ولم يكن من المعقول أن ينظم أبى العلاء فى الطرديات كما نظموا ، لصوره ركوبه الفرس والعذو خلف الطريدة ، وتسديد السهام إليها ، حيث يمنعه وقاره المطبوع الموروث أن يتقبل سحرية قد تخلف نفوس المتلقين لشعره وهم يتخيلونه وهو فى حالة هذه . فكان لابد أن تكون معارضته لغريب اللغة فى باب غير باب الطرد ، ولكنه شبه به فى أغراضه وفى اتساعه لغرائب اللغة وأحاديث الفروسية البدوية ، وهو باب (الدرديات) فهى (طرديات) أبى العلاء .

ويقرر العقاد أن دراسة الأبواب الشعرية هى فى جميع الشعر دراسة لغوية نفسية ، ولكن المعرى - خاصة - بين هؤلاء الشعراء أجدرهم أن يعطينا من تفسيرات علم النفس أضعاف ما يعطينا من تفسيرات علوم اللغة كافة ، على وفرة غريبة فى هذه التفسيرات^(٨٤) .

ومن الطريف أن طه حسين - فى دراساته لأبى العلاء - قد أعطانا كثيراً من هذه التفسيرات النفسية التى تحدث عنها العقاد ، فكان حفيظاً بتطبيق الاتجاه النفسى فى نقده لأبى العلاء .

ولكننا نلاحظ موضوعين اهتم بهما العقاد فى كتابه عن أبى العلاء فعرضهما فى إيجاز وعالجهما من الوجهة النفسية . فأما الموضوع الأول فيتصل بالساعات النفسية لشخصية أبى العلاء ، مثل سمة الوقار وأدب اللياقة عند أبى العلاء ، وكيف أنه يحظر على نفسه ما يبيحه آخرون . وأرجع العقاد ذلك السلطان الجائر الذى إقامة أبى العلاء على نفسه إلى أسرته المتسمة بالصلاح والوجاهة ، وإلى الخليفة العربية التى تأسى بها ، وإلى فقد بصره ، فالضرب قد تصيبه السخرية والذم لأموار يأتها البصير دون سخرية أولوم ، والبصير قد يمارس من الشهوة ما يأمّن من الفضيحة فيه لاطمئنائه من أن يطلع عليه أحد غيره ، وليس ذلك فى مقدور الضرب ، فهو أمام أمرين : إما الفضيحة وإما الوقار . ومرجعه أيضاً إلى كبرياءه وهزة نفسه للذين يأبى لها ما يمسها من مهانة أو ابتذال^(٧٨) . وهذه الساعات التى ذكرها العقاد فى شخصية أبى العلاء ، لا يختلف رأيه فيها عن رأى طه حسين .

وانتهى العقاد إلى تقرير أن أبى العلاء لا يرضى من الدنيا إلا السيادة عليها ، أو الإحراض عنها ، فلا توسط عنده . ويعلل العقاد ذلك بأن للمجد الدنيوى نزعة مكبوتة فى قرارة ضميره ، يدل عليها شعره ونثره ، ولا تزال غالبة عالية فى جماعات الأهواء وفلتات اللسان ، فسرعان ما ينشب إليها كلما عرضت لها لمحة ظهور . وله فى ذلك أبيات كثيرة منها :

لا ملك لى وأرى الدنيا محاصر
حججتم وقد لاليت إحصار
ومنها :

لا كانت الدنيا ليس يسرى
أن علفتها ولا محمودها

وقد أعجبه أن يراه راو فى الكرى يلبس تاجاً فقال :

رأى فى الكرى رجل كان
من الذهب اتخذت شمش راسي
قلنسوة خصصت بها نصار
كهرمز أو كسلك أولى حراس
فقلت معبراً : ذهب ذهبي
وتلك نباهة لى فى انصراسي

وفسر العقاد الأبيات الأخيرة تفسيراً نفسياً من وجهة التحليل النفسى بما يشير إلى ما تحتاج به نفسية أبى العلاء وليس من وجهة نظر مدرسة الطباع النفسية كما سبق أن بين فى كتابه (الفصول) ، فرأى أن الرأى قد يكون أبى العلاء نفسه قد أظهر له المنام ما أخفاه (العقل الباطن) من نوازع الكبرياء ، أو لعله صاحب خبيث قد استطلع طلعه ، وعرف شموخ طبعه ، فرأى المنام حقاً ، لو لفقه له ليختم رضاه . وكأنه لما فاتته التاج وسوس (عقله الباطن) فى المنام فرأى تلك الرؤيا ، ووسوس له فى اليقظة فقال فى المقابلة بين تاج الملك وتاج الزاهد :

● (حافظ إبراهيم) ●

وكان مظهره المرح غير يخبره الحزين ، لما مرَّ به في ظروفه الأسرية من يتم ومسغبة ، فكانت ضحكاته تخفى وراءها قلباً أسيفاً . ولعل هذا يفسر لنا قوله (لا يطيب لي نظم الشعر إلا إذا كنت حزينا) . وهو الغائل :

إذا تصفحت ديوان لشعرا
وجدت شعر المراثي نصف ديوان

كما كان محروما من حظوة الزلفى لدى السلطان كما كان ينعم بها قرينه شوقي ، ومع هذا - أو من أجل هذا - كان ميالا إلى الاتصال بالناس بمختلف فئاتهم ، والعيش معهم في مودة وألفة .

أما تكوين حافظ الأدي فقد أرجعه طه حسين إلى تلمذة حافظ للبارودي ، فقد قلده منذ نشأ ، ثم تشجع فقلد المتقدمين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه . وكما كان حلم البارودي بالأدب محدودا لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقلبا يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك . وكانت ذاكرة حافظ غنية ، ولكن عقله ظل فقيراً ، فاحتضنت شاعريته حل الذاكرة من جهة ، وحل الحياة المحيطة به من جهة أخرى . ولهذا لا نجد في شعر حافظ عمقا .

أما نتاجه الشعري فقد كان صورة صادقة لهذه النفس البسيطة البسيرة ، فأحب الناس كما أحبوا مصدره (٨٩) . ولم يرض حافظ بالاحتمال على مجهود شعره وتحسينه ، فعمل جاهدا في هذا السبيل حتى تفوق في الرثاء تفوقا ملحوظا .

وعزوه طه حسين جودة الرثاء واتقانه عند حافظ إلى سمتين نفسيتين في شخصيته :

أولاهما

أن نفس حافظ كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس ، وصفاء طبع ، واعتدال مزاج ، وكانت إلى ذلك ولية رضية لا تستغنى من صلاحها بالناس إلا الخير ، ولا ترى للإحسان والبر جزاء يعدل الإشادة به والثناء عليه .

والسمة والأخرى

هي الصلة المتينة بين نفسه ونفوس الناس وموهم وأمالهم . وقد جعلته طبيعته امرأة صافية صادقة حياة نفسه ولحياة شعبه . ومن هنا ليس غريبا أن تقع الكوارث من نفسه أشد وقع ، وينطق لسانه بالشعر في تصوير مواطنه فيبلغ من ذلك ما يريد في غير مشقة ولا عناء (٩٠) .

ثم يورد طه حسين قصيدة حافظ في رثائه للإمام محمد عبده ، ويرى فيها ذوب نفس حافظ للفتاة ، ويرجع ذلك إلى أنها « قبس من هذه النار التي كانت تضطرم في نفس حافظ حزنا صادقا على صديقه ووليّه وأستائه . فلقد هذا القبس الصادق في هذا الشعر العادي فجعله حزنا كله » (٩١) .

(حافظ وشوقي) أسنان قرينان في شعرنا الحديث ، لا يكاد يذكر أحدهما إلا تداعى الاسم الآخر إلى الخاطر . ولا عجب في ذلك فقد تزامنا وعاشا عصرهما بما يمور به من تيارات حل اختلاف بينهما في النشأة وفي مقومات الشخصية ، وأبدع كل منهما ما شاء له أن يبدع ، وحظى كل منهما باهتمام المثقفين وعناية النقاد على السواء .

وسنعرض لكل من الشاعرين مستقلا كما فعلنا مع الشاعرين السابقين ، بادئين بموقف طه حسين من حافظ إبراهيم ثم بموقف العقاد منه .

- ١ -

يمجد طه حسين للحديث عن حافظ بلمحة نقدية عن الشعر في عصره ، فيسره بالجمود ، ويعزوه ذلك الجمود إلى أن جُل شعره « مرضى بشيء من الكسل العقل بعد الأثر في حياتهم الأدبية : فهم يزودون العلم والعلماء ، ولا يكبرون إلا أنفسهم ، ولا يحفلون إلا بها ، وهم لذلك أشد الناس انصرافا عن القراءة والدرس والبحث والتفكير » (٨٥) . وتنتقل عدوى هذا الكسل العقل إلى المثقفين للشعر ، فيفسد عليهم ذوقهم الأدبي ، ويجزؤون عن أن يسيغوا أي شعر آخر فيه أثر من آثار الحياة العقلية القوية . ويستثنى طه حسين في حديثه شعر بعض الشعراء الخريجين حل القراءة والدرس والتفكير ، مثل العقاد ومطران والرصافي والزهراوي (٨٦) .

ويوضح طه حسين عن مشاعره الشخصية نحو حافظ ، ويتحدث عنه حديثا صريحا ودودا : « إن لحافظ في نفس مكانته العالية في نفس كل مصري قرأ شعره الجزل وثرة الخبز ، وله في نفس مكانة خاصة هي مكانة الصديق الذي أحبه وأجله ، وأطمئن إلى خلقه ، وأرتاح إلى حديثه العذب .

لحافظ في نفسى هاتان المكانتان ، فانا متهم حين أثنى عليه ، وشكره لنفسي حين ألقاه » (٨٧) .

ويوضح طه حسين طبيعة حافظ النفسية ، ويربط بينها وبين شعره ، مبينا أن هذه الطبيعة بسيرة جدا لاغموض فيها ولا التواء . وهذا البسر الذي يحبها إلينا هو الذي يجعلها في الوقت قليلة الحظ من الحصب والغنى ، ويجعلها أقل حظا من المهارة ، وأيسرها نصيبا من المداورة (٨٨) .

ونضيف إلى هذه السمات النفسية سمات أخرى تزيدنا معرفة بشخصية حافظ ، فقد كان ملولا لا يكاد يثبت حل حالة واحدة ، وكان مسرفا في إنفاقه المال ، وكأنه اعتقد في البيت الذي يقول :

يمرّ علينا الخيرون بما هم
ونحن بمال الخيرين نجود

وللى جانب هذا الرثاء الإنسان النبيل الصادق هناك رثاء قاله بعد أن نضج فنه ، ولكنه لم يستطع أن يمس القلوب ، وإن استطاع أن يثير الإعجاب . وربما كان رثاؤه لرياض باشا أصدق مثال لهذا النوع من الشعر الذى بكى فيه الشاعرُ بلسانه وعقله ، ولم يك في قلبه ولا وجدانه^(٩٢) .

لا يختلف رأى العقاد عن رأى طه حسين في تصوير الملامح النفسية لشخصية حافظ ، فبرى العقاد أن نفس حافظ البسيطة وأسلوبه الصريح مع كل الشخصيات ، وفكاهته الظاهرة التى يشيعها مع مخالطيه ، ترجع جميعها إلى حضور الحس ، والإفراط في الاستجابة لمؤثرات الساعة الحاضرة ، إنه (ابن ساحت)^(٩٣) .

والعقاد وإن لم يصرح بمشاعره نحو حافظ - كما فعل طه حسين - فإنه يكن له ودا وإعجابا يظهران من كتابته عنه وعن شعره .

ويشرح العقاد صفة من صفات شعر حافظ ، وهى صفة الجلال ، وهوأزن بينها وبين صفة الجهمال ، ويبين التأثير النفسى في المتلقى ، ومهيؤ نفسه لاستقبال صفى الجلال والجهمال ، فيعتقد أن الجلال الظاهر يتطلب من شعرائه سموا في المعانى ، أو الفضلية لها على شعراء الجهمال ، لأن إدراك الجهمال ينبغى له تهذيب في النفس ، ودقة في الذوق ، لا تكتسبان إلا مع العلم ، ومعاينة ثمرات الفنون . ذلك إلى استقامة الفطرة ، وسلامة الطبع . وليس كذلك الجلال ؛ فإنه لقوته الضاغطة على الحواس يضطر النفس إلى الشعور به قسرا مادامت على استعداد له . ويندر في رأيه أن تعرى نفس عن استعداد للشعور بالجلال^(٩٤) .

وفى تقويم العقاد لحافظ ومكانته بين شعراء عصره يراه حلقة وسطى بين النمط الذى سنه البارودى في إثبات النهضة القومية ، والأنماط المبتدعة التى يدعوا إليها الشعور بالحرية الشخصية ، والمزايا الفردية . فهو رجل يدل بشعره على زمنه وعلى نفسه^(٩٥) .

● (أحمد شوقى) ●

شاعر وُلد بباب إسماعيل ، فترى في القصور ودرج في النعيم ، وفتحت عياه على بريق الذهب ، وطابت نفسه لرغد العيش ورفاهة الحياة .

هادى النفس ، رقيق الحس ، وصاحب طبيعة تأملية حاملة ، مزود بالثقافتين العربية والغربية ، مستمد خوارطه من عوالم رجة ، بعيد عن صخب الحياة ، عزوف عن الاختلاط بالناس ، ينظر إليهم من برجه المرتفع ، ويشارك في قضايا أمته من مرقب عال ؛ وفق بموهبته الشعرية فجعل الشعر شغل حياته لم يشغله عنه سواه . وواصل إبداعه حتى بلغ ما بلغ من مكانة فريدة ، وعقد له لواء السبق ، وخلعت عليه إمارة الشعر .

ومن أجل هذه المنزلة العالية التى وصل إليها شوقى اهتم النقاد به وشعره في حياته وبعد وفاته ، ونشطت أعلامهم بين مهلل ومقلل ومقوم . فهاذا كان موقف كل من طه حسين والعقاد من هذا كله في نطاق طبيعة موضوعنا ؟

هذا ما سنعرفه في الصفحات التالية .

- ١ -

يحرص طه حسين في كتابته عن شوقى أن يكون ودودا معه رفيقا به ، فهو يقول عنه : « أظن أن شوقيا يؤثر النقد المنصف على الحمد المسرف ، وأظن أن أجل شوقى وأكبره بالنقد أكثر من إجلالى إياه بالتقريظ والثناء ؛ فقد شيع شوقى ثناء وتقريظا ، وأحسبه لم يشيع نقدا بحد . وليس شوقى فيما أعلم منه شرها إلى حُسن الحديث وطيب المقالة »^(٩٦) .

ثم يطلعننا طه حسين على طبيعة شوقى النفسية واصفا إياها بأنها معقدة ، فيها من آثار العرب ومن الترك ومن اليونان ومن الشركس ، وقد التقت كل هذه الآثار وما فيها من طبائع ، واصطلحت على تكوين نفس شوقى ؛ فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبائع أبعد الأشياء عن البساطة ، وهى بحكم هذا التعقيد خصبة كأشد ما يكون الحصب ، ثم زادت خصبا وثروة باتصالها بالحياة^(٩٧) .

أما تكوين شوقى الثقافى فيتمثل في إجادته التركية والفرنسية اللتين تتيحان له الاطلاع على روائع الأدبين ، فضلا عن اطلاعه الواسع في الأدب العربى ، ولكن طريقته في الاطلاع والدرس وبخاصة في فرنسا لم تسر على منهج كامل مفيد ، بل كان يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره ، ويتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما يتأثر بالجديد ، وأنه لو اتصل بالمجددين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى . ولكنه لم يفعل^(٩٨) .

ورؤية طه حسين لشوقى حين يدع قصيدته وبواحه لصياغتها تتمثل في أن شوقيا لا يصدر في شعره عن عقيدة فنية صريحة ، وإنما هو يتأثر بالظرف الذى يقول فيه الشعر ليس غير^(٩٩) .

ويفسر طه حسين الازدواج النفسى في شخصية شوقى الذى لمحه ميكل في مقدمته للشوقيات^(١٠٠) بأن هذا الازدواج تقليد منه للمؤمنين الزاهدين ، وكذلك للمستمتعين بلذات الحياة ، كما يقلد غيرهم من أصحاب الشعر^(١٠١) .

ويوضح طه حسين إسهام شوقى التجديدى في الشعر ، ومدى ارتباط هذا الإسهام بسمات شوقى النفسية ؛ فهو « لا يجدد في صراحة وشجاعة وثبات للخصوم ، ولكنه يجدد في لباقة ومداورة والتواء على المناهضين »^(١٠٢) .

قاسيا عنيفا في البداية إبان حياة شوقي ، ثم أصبح هجوما خاليا من العنف في أحقاب وفاة شوقي ، ثم صار نقدا هادئا ، وأخيرا تحول إلى نقد موضوعي لم يبخل شوقي حقه ، واعترف له بمكانته في جيله .

وربما كان مصدر هذا العنف في بدايات كتابة العقاد عنه إلى شعوره بالتفاف الناس حول شوقي وإعجابهم به ، ثم ما وجدته العقاد من تجاهل شباب جماعة أبولو لأستاذيته في الشعر ، وتقديهم شوقي ومطران عليه .

وأجدر ما يشار إليه في كتابات العقاد الأولى ما جاء في كتاب (الديوان) ١٩٢١ ، فقد قدم فيه رؤيته لرسالة الشعر ووظيفة الشاعر من منظوره النفسي ، وكيف يعبر الشعر الحق عن إحساس الشاعر بما حوله ، ولا يقف الشعر الصادق عند حدود الحواس بل يمتد إلى ما لمس الشاعر والعواطف الإنسانية ، وكيف يؤثر الشاعر فيمن حوله بقوة شعوره وتمييزه ، ويكشف عن حقيقة الشيء وجوهره ، ولا يقف على الظواهر فيه ، وكيف يعمل على إيجاد المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي .

ورأى جانب هذه الرؤية يحرص العقاد على أهمية تزويد الشاعر نفسه بثقافة أساسية يمثل علم النفس جانباً مهماً منها ، ورتب على فقدان الشاعر هذه الثقافة الأساسية عيباً معنوياً . ويظهر هذا من تتبعه لقصيدة شوقي في رثائه لعثمان غالب التي يقول في ختامها :

الفكر جاء رسوله
فأتى بإحدى المجربات
عسى الشعور إذا مثى
رد الشعوب إلى الحياة

حيث يقول العقاد : في كل مختصر من مجالات علم النفس يكاد يبدأ المؤلف بالفرق بين الفكر والشعور ، ويكاد يضع كلا منهما بالموضع المقابل للآخر . وقد ألم العامة بداهة بهذه الحقيقة ، فسمع منهم من يقول أحيانا ليست هذه مسألة عقل ، هذه مسألة إحساس ، أو ما في معنى ذلك . ولكن شاعر العامة لا يفتن إلى هذا الفرق فيجعل الفكر والشعور شيئا واحدا . ثم يمسك الآية ليقول : إن الشعور يرد الحياة ، وكلنا يعلم أن الحياة هي التي تنشئ الشعور . ولا بدع فإن من لا يفكر إلا سهوا ، ولا يشعر إلا لهوا ، ولا يمارس أسرار الحياة وقضاياها الغامضة إلا عفوا لخرى أن يجهل الفرق بين التفكير والإحساس ، كما جهل الفرق بين مقام السخرية ومقام التعزية (١٩٩) .

ويبرز العقاد - من خلال موازنته بين شاعرية البحري وشاعرية شوقي في سينمتهما - أهمية توافر الإحساس الفني للشاعر وصديق شعوره ، وينمى على الناقدين المقلدين عدم تدقيقهم حديث النفس ، ويؤدهم عن إدراك البواش التي جاشت بالشعور ، وسبنا أهمية « الموقف » في القصيدة ، حيث لا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح في نقل المتلقي : إلى ذلك « الموقف » الذي كان فيه ، وإشراكه معه في نظراته التي نظر بها حين قال قصيدته .

ولم يكن هذا المذهب مقصودا على شعره فحسب ، بل كان هذا سلوكه الشخصي ، ودأبه في تعامله مع الناس ، فهو لم يواجه الناس بتجديد عنيف في الأدب قط ، وهو لم ينهض لخصومة ناقد من نقاده ، بل لم يجرؤ على أن يلقى نقاده بالعتب . . . ولم يكن في حياته اليومية عدو ظاهر ، إنما الناس جميعا أصدقاؤه وغلصاؤه ، يظهر لهم صفحة واضحة نقية ، ومن وراء هذه الصفحة صفحات يهوى وصفحات سود (١٩٣) .

ويعزو طه حسين أسباب هذه السمات النفسية لدى شوقي إلى نشأته في القصر وحياته الطويلة بين جنباته . وكان ذلك أمرا طبيعيا منه ، ليضمن لنفسه السلامة والظفر (١٩٤) .

وتخرج طه حسين أحيانا في نقده لشوقي بين اللوحة النفسية والنظرات الفنية ، ففي قصيدته عن كشف مقبرة توت عنخ آمون يقول طه حسين : ليست هذه القصيدة آية من آيات شوقي ، إنما هي قصيدة من قصائده الجيدة . ولعلك إذا أردت أن تتلصص مصدر ما في هذه القصيدة من جودة لم تتجاوز شيئا واحدا ، وهو أن شوقيا لم يتكلف في هذه القصيدة لفظا ولا معنى ، وإنما شعر وأحس ، وجرى قلমে بما أحس وما شعر . وليس هذا بالشيء القليل ، ولعل هذا هو كل شيء (١٩٥) .

ويجمل طه حسين رأيه في نفسية كل من شوقي وحافظ فيرى - في مجال الموازنة بين النفسيتين - أن نفس شوقي ارسطراطية رغم ديمقراطية الكتاب والمدرسة ، وكانت نفس حافظ ديمقراطية خالصة (١٩٦) .

ويوازن بين الشاعرين في قضية التقليد والتجديد في الشعر ، ويبين ما آل إليه التقليد والتجديد عند كل منهما : « كان شوقي مجتهدا ملتقى التقليد ، وكان حافظ مقلدا صريح التقليد . وبعض الزمن على حافظ وشوقي فإذا تقليد حافظ يستحيل لا أقول إلى تجديد بل أقول إلى تضجج حريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضا . وإذا تجديد شوقي يستحيل شيئا فشيئا إلى تقليد » (١٩٧) .

أما نظرتيه في الموازنة الشاملة بين الشاعرين فتتضح في تقريره بأنه لا يستطيع القول بأن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق ، ولكن مجالات تفوق حافظ كانت في الرثاء ، وفي تصوير نفسية الشعب وآماله . أما مجالات تفوق شوقي فتتمثل في أنه أحصى طبيعة ، وأغنى مادة ، وأنفذ بصيرة ، وأسبق إلى المعان ، وأبرع في تقليد الشعراء المتقدمين . كما أن لشوقي فنونا لم يحسنها حافظ ، فشوقي شاعر الغناء ، وشاعر الوصف ، وهو منشئ الشعر التمثيل في اللغة العربية (١٩٨) .

- ٢ -

وإذا كان طه حسين ودودا مع شوقي ولقبا به في نقده فإن العقاد على النقيض من ذلك ، فقد كان في نقده مهاجما لشوقي في غير هواة . وأخذ هجوما نقدي صورا متعددة . ولكن الملاحظ أن حدة هذا الهجوم خفت شيئا فشيئا بمرور الزمن ، فقد كان هجوما

ويورد مقاطع من سينية البحرى :

حلم مطبق على الشك عسى
أم أمان فين قلبى وحسنى

.....

وسينية شوقى :

نفسى مرجل وقلبى شراع
بهما فى الدموع سبرى وأرسى

.....

ويقابل بين شاعرية البحرى فى موقفه على إيوان كسرى ، وشاعرية التقليد فى موقف شوقى على آثار الأندلس أو آثار مصر .
ويقابل بين أسى البحرى الصادق ، و « شعوعة » شوقى فى أساه ، فليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ، ولا كثير ولا قليل^(١١٠) .

ومن الطريف أن العقاد المعنى يتبع الوجهة النفسية فى الأعمال الأدبية التى يتقدها ، قد أغفل هذه الوجهة فى نقده لرواية « قمييزة لشوقى » ، وكان نقده فيها مرجعها إلى دراسة الحوادث التاريخية لهذه الحقبة ، بهدف بيان قصور شوقى فى عرضها ، وفى معالجته لها من الجانب الفنى^(١١١) ، مع أن شوقيا بذل جهدا واضحا فى تحديد ملامح شخصية قمييز الطاغية ، وبخاصة فى وصف نوبات الصرع التى كانت تصيبه ، وما كان يترادى له من خيالات وأشباح من مثل قول شوقى على لسان قمييز مخاطبا نفسه :

قد رجع الصغير لى
بالبنة لم يرجع
ما بال عبنى أظلمت
ما بال ساقى جددت^(١١٢)
وقوله على لسان قمييز من الأشباح والخيالات :
وبلى من الماضى ومن أشباحه
مدى خيالات الزمان الخال
عجب العجائب وبخ لى ماذا أرى
شبح ، أجل شبح وطيف خيال

فكان المتوقع أن يُعنى العقاد بدراسة هذه الحالات التى تنتاب الشخصية الرئيسية فى الرواية ، ولكنه لم يفعل !

وفى جولة أخرى من جولات العقاد فى « هجومه على شوقى » ينمى عليه ارتفاع شعر الصنعة عنده إلى ذروته العليا ، وهبوط شعر الشخصية إلى حيث لا يمكن تبيين لمحة من الملامح ولا نسمة من القسائم التى يتميز بها إنسان بين سائر الناس ، وإذا عُرف شوقى من شعره فلأنما يُعرف « بعلامة صناعته » وأسلوب تركيبه ، كما يُعرف المصنع من علامته الموسومة على السلعة المعروضة ، ولا يُعرف بذلك « المزية النفسية » التى تنطوى وراء الكلام ، وتنبثق من أمهات الحياة^(١١٣) .

ويكتب العقاد عن شوقى بمناسبة مرور ربع قرن على ولغته بأسلوب هادئ بعيد عن العنف ، ويُطعن كلامه بما يوحى بالاعتذار عن أسلوبه القاسى مع شوقى فيقول « قد دهونا إلى التجديد ... لنقول ذلك بالأسلوب الذى ارتضيناه أو ارتضاه المقام ، وكان أسلوبيا يوجه علينا أننا كنا نخترق السدود ، ونحارب سوء الفهم وسوء النية فى وقت واحد »^(١١٤) .

ثم يقوم العقاد شوقيا بنظرة بعيدة بعدا زمنيا كبيرا عن غبار معارك التجديد النقدية ، فيراه العقاد إمام المدرسة الوسطى بين المقلدين والمجددين ، فهو لم يكن من المقلدين الآليين الذين يلتزمون حدود المحاكاة الشكلية ولا يزينون ، ولم يكن من المجددين الذين يعطون من عندهم كل ما أعطوه من معنى وتعبير ، ولكنه كان يقلد ويتصرف ، وكان تصرفه يخرج من زمرة الناقلين الناسخين ، ولكنه لا يسلكه فى عداد المبدعين الخالقين الذين تنطبع لهم « ملامح نفسية مميزة »^(١١٥) .

وأخر ما كتبه العقاد عن شوقى كان بأسلوب النقد الموضوعى ، فيقرر أن شوقيا كان خفيا فى جيله ، كما اجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره . ولم توجد مزجة ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظيرة فى شعر شوقى من بواكيره إلى خواتيمه . ثم يوازن العقاد بين مدرسة شوقى وبين مدرسة الديوان ، محددا الخلاف بينهما فى أمرين .

أولها : يرجع إلى النظم والتركيب ، وخلاصته أن القصيدة هى وحدة الشعر ، وأما خليفته من أجل هذا أن تكون بنية حبة مناسكة ، تصلح للتسمية ، وتتميز بالموضوع والعنوان .

والأمر الآخر : يرجع إلى لباب الفن فى الشعر كما يرجع إليه فى سائر الفنون . وخلاصته أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى الطبيعة وفى الحياة ، وليس بالتعبير عنها كما يحكيها لنا المعروف فى جملة ، دون النفاذ إلى الأحوال المتغيرة بين الأحاد والسمات . وأن الفرق بين المهجين كالفروق بين مصور ينقل النماذج الشائعة بمقاييسها التقليدية ، ومصور ينقل عن الطبيعة والحياة^(١١٦) .

ثم يجرى العقاد موازنة أخرى ، ولكنها هذه المرة بين حافظ وشوقى من خلال مقياسه النفسى فى النقد ، وهو مقياس (الصدق الشعورى لدى الشاعر) ، وكيف أن حافظا توافر لديه الصدق الشعورى الذى التقده شوقى ، فيقرر أن حافظا أشعر ، ولكن شوقيا أقدر ؛ لأن ديوان حافظ هو سجل حياته الباطنة لا مراء . أما ديوان شوقى فهو « كسوة التشريفة » التى يمثل بها الرجل أمام الأنظار ، وليس هو من حقيقة حياته فى كثير ولا قليل .

ويضرب العقاد مثلا محسوسا ليحمل قارئة على الاقتناع بما يراه ، والمثل هو ارتفاع سعر الحرير عن سعر الكتان ، ولكن الكسوة السليمة المحككة من الكتان أفضل وأجل من كسوة الحرير التى لا تلائم لباسها . وهذا هو الفرق بين شوقى وحافظ ، فإن شوقيا ولا شك أذكى وأعلم وأصنع ، ولكن حافظا يمشى فى نطاقه المحدود خيرا من معيشة شوقى فى نطاقه الواسع ، ويعبر عنه أصدق من تعبيره^(١١٧) .

- (٢٥) عباس العقاد ، مقال للتعريف بكتاب الدكتور بدوي طبانه (التيارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) مجلة قافلة الزيت السعودية (مارس - أبريل ١٩٦٤ م) ص ٢٩ ، ٣٠ .
- (٢٦) عباس العقاد ، يوميات ، ف ٧ ص ١٩ ، ٢٠ .
- (٢٧) المصدر السابق ، ص ١٧١ ، ١٧٢ .
- (٢٨) راجع ، عطاء كفاي ، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي ص ١٤٦ - ١٥٩ .
- (٢٩) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٤٧ .
- (٣٠) عباس العقاد ، أنا ، ص ١١٦ .
- (٣١) انظر المصدر السابق ، والصفحة نفسها .
- (٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٥ .
- (٣٣) انظر طه حسين ، من حديث الشعر والنثر ، ص ١٥٤ .
- (٣٤) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ٢ ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .
- (٣٥) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ١ ، ص ٢٩٤ .
- (٣٦) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ٢٣٥ .
- (٣٧) طه حسين ، مع الخنتي ، ص ٢٢ ، ٢٣ .
- (٣٨) طبع المقاد في معظم نقده مبادئ مدرسة التحليل النفسي . ونجدته في القليل النادر قد استعان ببعض مبادئ مدرسة الطباع النفسية في دراسته لشخصية أبي العلاء (انظر كتاب العقاد ، الفصول ، ص ٢١ ، ٢٢) ولشخصية الخنتي (انظر كتاب العقاد ، آراء في الآداب والفنون ، ص ٥٦) .
- (٣٩) يلخص طه حسين نفسه هذا الملاحظ فيشير في نهاية كتابه (مع الخنتي) إلى ذلك ويقول : « كنت أريد أن أستأنف الحديث متى عدت لفصل القول في فن الخنتي بعد أن فرغت من تفصيل القول في حياته ، وألف بنوع خاص عند أهلياء لم أزد على أن ألفت بها إلها ، ص ٣٧٥ .
- (٤٠) طه حسين ، مع الخنتي ، ص ٩ .
- (٤١) المصدر السابق ، ص ٨١ .
- (٤٢) المصدر السابق ، ص ٣٨٢ ، ٣٨٣ .
- (٤٣) انظر المصدر السابق ، ص ٣٠٦ .
- (٤٤) انظر المصدر السابق ، ص ١٦١ .
- (٤٥) انظر المصدر السابق ، ص ١٧١ .
- (٤٦) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .
- (٤٧) وهذا الاحتياط أمر طبيعي ، لأن الاتجاه النفسي ، لم تكن معالجه قد وضحت عند صدور كتاب « مع الخنتي » في يناير من عام ١٩٣٧ .
- (٤٨) طه حسين ، مع الخنتي ، ص ٥٨ .
- (٤٩) يميز طه حسين - في مجلته الخصائص الفنية لشعر الخنتي - بحسنيين هما الطائفة والمبالغة (انظر المصدر السابق ، ص ٥٠ ، ٥١) .
- (٥٠) المصدر السابق ، ص ٧٤ .
- (٥١) انظر المصدر السابق ، ص ١٨٠ .
- (٥٢) المصدر السابق ، ص ٣١٨ .
- (٥٣) انظر المصدر السابق ، ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ .
- (٥٤) انظر عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٢ .
- (٥٥) انظرها حاشي رقم (٤٩) .
- (٥٦) عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والحياة ، ص ١٨٨ .
- (٥٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٩١ ، ١٩٢ .
- (٥٨) عباس العقاد ، شخصية الخنتي في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص من الخنتي) ، أغسطس ١٩٣٥ ، ص ١١٢٢ ، ١١٢٣ .
- (٥٩) انظر طه حسين ، مع الخنتي ، ص ٣٦ ، ٣٧ .
- (٦٠) انظر عباس العقاد ، ساحات بين الكتب ، ص ٥١٣ ، ٥١٤ .

- (١) راجع طه حسين ، مجلته ذكرى أبي العلاء ، ص ٨ ، ٧ .
- (٢) محمد خلف الله أحد ، من الوجوه النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص ١٩٤ .
- (٣) انظر : سهر القليوبي ، ذكرى طه حسين ، ص ١٣٧ .
- (٤) يُقصد بالاتجاه النفسي في النقد الأدبي دراسة شخصية المبدع بوصفه صاحب النص ، والوقوف على العوامل النفسية التي دلت على إبداعه ، وتبين مشروعية صلة النص بمبدعه ، وإلقاء الضوء على النص ، وتفسير رموزه ، وكشف غوامضه ، توصلاً لبيان جاليات النص ، واستقصاء دلالته على صدق المبدع ذاته ، وكيف شكل حياته في نصه الأدبي ، وتأثير ذلك النص على المتلقي ، ومشاركته الوجدانية للمبدع ، وإلى ازدهار إحساسه - في حالة الرضا من النص - بالتمتع والاستقرار النفسي .
- (٥) طه حسين ، مجلته ذكرى أبي العلاء ، ص ٧ .
- (٦) المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٧) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ١ ، ص ٣٠٥ .
- (٨) طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ٢ ، ص ٥٢ .
- (٩) طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ١٠ .
- (١٠) طه حسين ، قاعة الفكر ، ص ١٠ .
- (١١) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ٢٥٧ .
- (١٢) سيظهر في تطبيقاته النقدية ما يخالف هذا الموقف النظري .
- (١٣) طه حسين ، مع الخنتي ، ص ٣٧٥ .
- (١٤) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ . ويلخص طه حسين بهذا لرأي العقاد القائل بإمكان معرفة الملامح النفسية للشاعر من خلال شعره ، كما يتضح فيما بعد .
- (١٥) طه حسين ، خصام ونقد ، ص ١٠٣ .
- (١٦) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٥ .
- (١٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٦ .
- (١٨) انظر المصدر السابق ، ص ٢٥٧ .
- (١٩) جابر عصفور ، المراهب المعجولة : دراسة في نقد طه حسين ، ص ١٠ .
- (٢٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٣ .
- (٢١) عباس العقاد : خلاصة اليومية والشذور ، جزء الخلاصة ، ص ١٢٠ .
- (٢٢) عباس العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ص ٤٣٥ ، ٤٤٤ .
- (٢٣) عباس العقاد ، يوميات ، ص ٢ ، ١٠ .
- (٢٤) العقاد على حق في هذا الاعتبار ؛ فهذه المدرسة لم تصب مدارس علم النفس للنقاد الأدبي ، وأكثرها ثراءً بالأفكار ، وأقربها إلى طبيعة الأحوال الأدبية دراسة وتفسيراً .
- وقد ظهر أثر الإفادة من التحليل النفسي في الفنون الأدبية ؛ فقد استفاد الكتاب المسرحيون من التحليل النفسي في بناء شخصيات المسرحية وإجراء حوارها ، وتقديم مؤلفها الدرامية ، كما استفاد كتاب الرواية منه في رسم الشخصيات وبيان سماتها ، والإفصاح عن العلاقات بين أبطالها ، واستفاد منه الشعراء في تعميق نظرتهم للإنسان ، وزيادة معرفتهم به ، وبما يمر في داخله من صراعات وأمواء .
- وأبرز ما استفادته النقد الأدبي من التحليل النفسي الكشف عن غوامض الشخصيات المحيرة في الأحوال الأدبية ، والإسهام في توضيح الحق الداخلي للنص ، بالكشف عن مصادر الرموز والصور التي ينشئ بها النص ، وتبع تفرع هذه الرموز وأثرها في نفس المبدع ، والإسهام في تلميح سر الإبداع الفني . ولكن مجال الإفادة من التحليل النفسي في النقد الأدبي مرهون بالجمع بين هذه الرؤية السيكولوجية والرؤية الفنية الجمالية .
- (انظر : عطاء كفاي ، النزعة النفسية في منهج العقاد النقدي ، ص ١٤١ ، ١٤٢) .

- (٦١) انظر عباس العقاد ، أبو الطيب المتنبي ، سلسلة تراث الإنسانية ، المجلد الأول (١) ، ١٩٦٣ ، ص ٢٠ .
- (٦٢) طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٢٣ ، ٢٥ .
- (٦٣) المصدر السابق ، ص ٣٠ .
- (٦٤) المصدر السابق ، ص ٩٩ .
- (٦٥) طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١١٢ ، وقد أشارت سهير القليوبى - في حديثها عن آفة العمر عند طه حسين - إلى شعوره (بالشيخية) منذ طفولته ، وشعره بأنه (متاح) يُقبل من مكان إلى آخر . راجع كتابها (ذكرى طه حسين) ص ٧٠ .
- (٦٦) انظر طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١٥٢ .
- (٦٧) انظر طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١١ .
- (٦٨) انظر المصدر السابق ، ص ٤٨ - ٥٠ .
- (٦٩) انظر المصدر السابق ، ص ٦٠ - ٦٣ .
- (٧٠) انظر طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .
- (٧١) المصدر السابق ، ص ١٥٠ .
- (٧٢) طه حسين ، مع أبي العلاء في سجنه ، ص ٧٣ ، وحديث طه حسين هنا من المتنبي لا يختلف في جوهره عن رأيه السابق في الموازنة الأولى بين أبي العلاء والمتنبي .
- (٧٣) انظر عباس العقاد ، الفصول ، ص ٢١ ، ٢٢ .
- (٧٤) انظر عباس العقاد ، مطالعات في الكتب والخفاء ، ص ١٢٨ ، ١٢٩ .
- (٧٥) طه حسين ، حديث الأربعة ، ج ٣ ، ص ١٠٤ .
- (٧٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .
- (٧٧) عباس العقاد ، رجعة أبي العلاء ، ص ٥ .
- (٧٨) انظر المصدر السابق ، ص ٣٠ ، ٣١ .
- (٧٩) انظر المصدر السابق ، ص ٣٢ ، ٣٣ .
- (٨٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٠٠ .
- (٨١) انظر المصدر السابق ، ص ١٢ .
- (٨٢) انظر طه حسين ، فصول في الأدب والنقد ، ص ٢٤ - ٢٦ .
- (٨٣) الدرعيات إحدى وثلاثون قصيدة ومقطوعة شعرية في وصف للدروع وما يتعلق بها .
- (٨٤) انظر عباس العقاد ، أشعار مجتمعات في اللغة والأدب ، ص ١٣٨ - ١٤٠ .
- (٨٥) طه حسين ، حافظ وشوقي ، ص ١٣٠ .
- (٨٦) انظر المصدر السابق ، ص ١٣٤ - ١٣٦ .
- (٨٧) المصدر السابق ، ص ٨٣ .
- (٨٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .
- (٨٩) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .



- (٩٠) انظر المصدر السابق ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .
- (٩١) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
- (٩٢) انظر المصدر السابق ، ص ١٥٧ .
- (٩٣) انظر عباس العقاد ، الشخصية الحافظية ، مجلة الهلال ، يوليو ١٩٦٣ ، ص ٨ .
- (٩٤) انظر عباس العقاد ، خلاصة اليومية والشذور (جزء الخلاصة) ، ص ٩٨ .
- (٩٥) انظر عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ، ص ٣٠ .
- (٩٦) طه حسين ، حافظ وشوقي ، ص ٩٠ .
- (٩٧) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٩ .
- (٩٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٩ ، ١٨٠ .
- (٩٩) انظر المصدر السابق ، ص ١٨ ، ١٩ .
- (١٠٠) الأندلسية في شخصية شوقي هي ما أشار إليه هيكل من مجاور شخصيتين في نفس شوقي ، شخصية المؤمن العاصر بالإيمان ، وشخصية رجل الدنيا المحب للحياة ونعيمها ، انظر محمد حسين هيكل في مقدمته للشوقيات ص ٥٥ ، و ، ز .
- (١٠١) انظر طه حسين ، حافظ وشوقي ، ص ٢٠ .
- (١٠٢) المصدر السابق ، ص ١٧٤ .
- (١٠٣) المصدر السابق ، والصلحة نفسها .
- (١٠٤) انظر المصدر السابق ، ص ١٧٥ .
- (١٠٥) المصدر السابق ، ص ٩١ . وراجع نظراته الفنية من ص ٩٢ إلى ص ٩٩ .
- (١٠٦) المصدر السابق ، ص ١٧١ .
- (١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٧٦ .
- (١٠٨) انظر المصدر السابق ، ص ١٩٧ ، ١٩٨ .
- (١٠٩) عباس العقاد ، الديوان في الأدب والنقد ، ص ٣٥ .
- (١١٠) انظر عباس العقاد ، ساعات بين الكتب ، ص ١١٧ ، ١١٨ .
- (١١١) انظر عباس العقاد ، رواية قيس في الحزان ، ص ٥ وما بعدها .
- (١١٢) انظر أحمد شوقي ، قيس ، ص ٩٥ .
- (١١٣) انظر عباس العقاد ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي ، ص ١٦١ .
- (١١٤) عباس العقاد ، شوقي في الحزان بعد خمس وعشرين سنة ، الهلال ، للمجلد ٦٥ ، ١٩٥٧ ، ص ٨ .
- (١١٥) انظر المصدر السابق ، ص ٩ .
- (١١٦) انظر عباس العقاد ، صفحة شوقي الباقية ، مجلة الآداب ، نوفمبر ١٩٥٨ ، ص ٣ .
- (١١٧) انظر عباس العقاد ، معراج الشعر ، مجلة الكتاب ، أكتوبر ١٩٤٧ ، ص ١٥٠٦ ، ١٥٠٧ .

(المصادر والمراجع)

- ١ - أحمد شوقي ، الشوقيات ، المجلد الثالث ، القاهرة ، مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٠ .
- ٢ - قيس ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، بدون تاريخ .
- ٣ - جابر عصفور ، المرآة المتجاورة ، دراسة في نقد طه حسين ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية ، ١٩٨٣ .
- ٤ - سهير القليوبى ، ذكرى طه حسين ، القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة الرأ ، ٣٨٨ ، أكتوبر ١٩٧٤ .
- ٥ - طه حسين ، تجديد ذكرى أبي العلاء ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .
- ٦ - حافظ وشوقي ، القاهرة ، مكتبة الحانجي ، بدون تاريخ .
- ٧ - حديث الأربعة ، الجزء الأول ، الطبعة الثامنة ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
- ٨ - حديث الأربعة ، الجزء الثاني ، الطبعة التاسعة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٨ .
- ٩ - حديث الأربعة ، الجزء الثالث ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .

- ٢٦ - مطالعات في الكتب والحياة ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٦ .
- ٢٧ - هوييات ، الجزء الثاني ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .
- ٢٨ - أبو الطيب المتنبي ، سلسلة تراث الانسانية ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، المجلد الأول (١) ، ١٩٦٣ .
- ٢٩ - تعريف بكتاب (الفهارات المعاصرة في النقد الأدبي الحديث) للدكتور بدوي طبانة ، مجلة قافلة الزيت (السنوية) عدد ذي القعدة ١٣٨٣ هـ (مارس - أبريل ١٩٦٤ م) .
- ٣٠ - عباس العقاد ، الشخصية الحافظة ، مجلة الهلال ، يوليو ، ١٩٦٣ .
- ٣١ - شخصية المتنبي في شعره ، مجلة الهلال ، (عدد خاص عن المتنبي) السنة ٤٣ ، أول أغسطس ١٩٣٥ .
- ٣٢ - شوقي في الميزان بعد خمس وعشرين سنة ، مجلة الهلال ، المجلد ٦٥ ، الجزء ١٠ ، ١٩٥٧ .
- ٣٣ - صفحة شوقي الباقية ، مجلة الآداب ، العدد ١١ ، السنة ٦ ، نوفمبر ١٩٥٨ .
- ٣٤ - معراج الشعر ، مجلة الكتاب ، أكتوبر ١٩٤٧ .
- ٣٥ - عطية كنفال ، المزعة النفسية في منهج العقاد النقدي ، القاهرة ، دار حجر للطباعة والنشر والتوزيع والاعلان ، ١٩٨٧ .
- ٣٦ - محمد حسين مهكل ، مقدمة ديوان الشوقيات (الجزء الأول) القاهرة ، بدون تاريخ .
- ٣٧ - محمد خلف الله أحد ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، طبعة ثانية ممدلة ١٩٧٠ .

- ١٠ - خصام ونقد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة الأولى ، ١٩٥٥ .
- ١١ - فصول في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
- ١٢ - قاعة الفكر ، القاهرة ، مطبعة النجاة ، بدون تاريخ .
- ١٣ - مع أبي العلاء في سجنه ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
- ١٤ - مع المتنبي ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ .
- ١٥ - من حديث الشعر والنثر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٣ .
- ١٦ - عباس العقاد ، آراء في الآداب والفنون ، بيروت ، المطبعة العامة للكتاب ، بدون تاريخ .
- ١٧ - عباس العقاد ، أشعار مجمعات في اللغة والآداب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ .
- ١٨ - أنا ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية ، ١٩٧١ .
- ١٩ - عباس العقاد ، الديوان في الأدب والنقد ، القاهرة ، دار الشعب ، بدون تاريخ . (بالاشتراك مع ابراهيم عبد القادر المازني) .
- ٢٠ - عباس العقاد ، الفصول مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وعطرات وشذور ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
- ٢١ - خلاصة اليومية والشذور ، بيروت دار الكتاب العربي ، ١٩٧٠ .
- ٢٢ - رجعة أبي العلاء ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
- ٢٣ - رواية قميح في الميزان ، القاهرة ، مطبعة المجلد الجديدة ، بدون تاريخ .
- ٢٤ - ساحات بين الكتب ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٨ .
- ٢٥ - شعراء مصر ويهافتهم في الجبل الماضي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥ .



الواقع الأدبي

• تجربة نقدية

دورات الحياة وضلال الخلود
ملحمة الموت والتخلق
في « الحرافيش »

• رسائل جامعية

واقع وآفاق النقد الروائي العربي

تجربة نقدية



دورات الحياة ،
وضلال الخلود

ملحمة الموت ، والتخلق في الحرافيش*

يحيى الرخاوى

● ● ظل نجيب محفوظ يحاول ، ويجاور ، ويتركها من كل جانب ، وبكل سبيل ، حتى بلغت أوج البدايات في « الطريق » ، وتعددت المحاولات في أكثر من موقع في الرواية الواحدة ، وفي أكثر من قصة قصيرة ، اختلفت ظهورا (مثلها في : حارة العشاق ، أو حكاية بلا بداية ولا نهاية) ، والتغالا (مثل : ثرثرة فوق النيل ، أو اللص والكلاب ، أو الشحاذ) حول المسألة نفسها ، بل يكاد لا يخلو عمل له إلا وأنت تلمحها - أحيى المسألة نفسها - بشكل أو بآخر .

وحين تقدم إلى إعادة صياغة مسيرة الحياة من خلال استرجاع الرسائل السماوية بلغة معاصرة نسبياً ، راح فغامر فقاها رمزا صريحا في أولاد حارتنا ، لكنه وقع ، وما كان له إلا أن يفعل ، في خندق الالتزام التاريخي ، والتحفظ الديني ، فخرج العمل في صورة إعادة صياغة أكثر منه خلقا طليقا ، وحين انتزع منهم جائزة نوبل ، وقالوا إنها للثلاثية وأولاد الجبلأوى ، كدت أسمعه يقول في بعض تصريحاته ، بل هي للمحاولة اللغوب والخرافيش ، فقد استطاع أخيرا أن يقوها كأفضل ما يكون القول في الملحمة ، بل أظنى قرأت له ، بعد الجائزة ، دون أن أذكر المصدر المحدد ، تصريحاً فهمت منه أنه يقر أن الحرافيش هي التطوير التجاوزي لأولاد حارتنا .

ورغم ما قيل في الحرافيش وعنها ، فإنني أحسب أنها لم تأخذ حقها ، ولا أحسب قادراً على الوفاء بذلك . وإذا كنت سوف أركز على موقف بذاته في هذه الدراسة البداية ، فإنني لا أملك إلا أن أشير في الوقت نفسه للخطوط العامة لما أنوى تناوله حالا ، أو فيما بعد .

(١)

١/١

البشرى ، فوق قمة الوجود الحيوى . وما بين طرفي « الموت المصير » ، وه التخلق : إعادة الولادة » ، تنجدد الحركة ، وتبع الحياة من أبيات القصيدة/الملحمة طولا وعرضا ، دورة وإعادة . جدلا وتوليفا ، دون انقطاع .

٢/١

الدافع/البده : هو الموت .
والقانون/الحتم : هو الحركة .
والمرح/المجال : هو الزمن .
والفصول/التتالي : هي دورات الحياة المفتوحة النهاية . برغم استعادة كثير من الخطوات نفسها .

أما أنها ملحمة ، فهي ملحمة « ... هي قصيدة قصيدة طويلة^(١) ، جيدة السبك . . . تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال ، ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة . . الخ » .
فما الموضوع ، وكيف هي القصيدة ؟

أما الموضوع فهو الحياة : الحياة بما هي حركة دوارة ، لا تبدأ بالولادة - كما دأبنا على تعريفها - بقدر ما تتخلق بين الموت . وبين الموت ليس وعيا خاصا به ، بقدر ما هو الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود

قرئت في صورها الأولى في المؤتمر العربى الرابع للطب النفسى-صنعاء
ديسمبر ١٩٨٩ .

وفى الصفحة التالية : « نحن خالدون . ولا نموت إلا بالحيانة والضعف » .

(وسوف نعود لكل ذلك بعد حين) .

ومنذ البداية ، واجهتنا الملحمة بالموت يسير على أرجل ، حين أعلن عن نفسه بمواكب النعوش .

(ص ٥١) : « ميت جديد ، ما أكثر أموات هذا الأسبوع » .

(ص ٥٢) : « وأحيانا تتابع النعوش كالطابور ، ولا يفرق هذا الموت الكاسح بين غنى وفقير » .

وفى مواجهة هذا الموت منذ البداية ،

(ص ٥٤) : « جَرَبَ هاشور (الأول) الخوف لأول مرة فى حياته ،

بعض مرتعدا ، مضى نحو القبر وهو يقول لنفسه إنه الموت .

تساءل فى أسى وهو يقترب من مسكنه : لماذا تخاف الموت يا هاشور ؟

وكان الملحمة ظلت بعد ذلك حتى نهاية النهاية ، محاول أن نجيب عن هذا السؤال . فهل أفلحت ؟

هذا ماسوف نحاوله فى هذه الدراسة .

٢/٢ :

ثم اقترنت رؤية الموت رأى العين - يقينا - بالهرب منه - منذ البداية - بالحلم ، فهاشور حين قرر شد الرحال هربا من الشرطة (الطوفان) ، كان ذلك بناء على حلم رآه ، فهم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصح أن يشد الرحال ، فكان قوله الموجز المكثف الحميدو شيخ الحارة :

- لقد رأيت الموت والحلم (ص ٥٨) .

كان ذا دلالة خاصة ، فقد استعمل رأيت ، وكأنه يعنى البصر والبصيرة معا ، وحينئذ جاء رد شيخ الحارة :

- هذا هو الجنون بعينه ، الموت لا يرى :

ثم نتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة ، فنشعر أن ثمة دليلا آخر على خصوصية هذا الترادف فى التعبير ، وكان الحلم (فالضلال فيها بعد) هو البعد المكمل للموت ، وفى الوقت نفسه هو نقيضه ، والقطب المقابل له .

كل ذلك برغم البدايات المنطقية :

(ص ٥٦)

- بل رأيت الموت أسى ، ورأحت شممت .

- وهل الموت يعاند يا هاشور .

- الموت حق والمقاومة حق .

- ولكنك مهرب .

- من الهرب ما هو مقاومة .

والعلاقات/التجاوز : هى التراكمات المتفاعلة معا ، حتى التغير الكيفى . كذلك : الكمون/ التمثيل حتى التفجر/ البدء مرة أخرى ، بما يشمل حتما : المواجهة/ النقيضية فالولاف والنقض الدوائرى المتناغم : بدءا من داخل الذات وانطلاقا إلى مسارات الكون ، مارا بجموع الناس ، ملتصحا بهم ، إذ هم أساسا البداية ، المصير .

(٢) الموت

١/٢ :

أما أن الموت هو الأصل ، وهو اليقين ، وهو الدفع ، فقد شغل هذا الأمر محفوطا بشكل ملح ، وراسخ ، وجائم ، حتى اضطر إلى إظهاره بصورة رمزية مباشرة ، كادت أن تتسطح منه - مثلا - فى مسرحيته القصيرة : « المطاردة » ، وإلى درجة أفضل : « المهمة » (وعادة فى أغلب مسرحياته القصيرة على وجه التحديد ، أكثر من قصصه القصيرة) .

وهو يقرن الموت بالزمن ، أو بتعبير أدق ، بمرور الزمن (فالزمن عنده شيء آخر) ، حتى ليتمكن فى العمل الواحد أن يفسر الرمز على أنه الموت ، أو على أنه الزمن ، دون اختلاف كبير (لاحظ ذلك فى مسرحية « المطاردة » على وجه التحديد) .

فلنتنظر كيف تناول الموت فى الملحمة ، إذ نعهده البداية ، واليقين ، والتحدى ، والدفع جميعا :

الموت عند محفوط - وفى هذه الملحمة خاصة - ليس عدما .

(ص ٦٤) : « الموت لا يجهز على الحياة ، وإلا أجهز على نفسه » .

والموت (لا الولادة الجسدية) هو البداية ، والحياة هى إرادة التخلق من يقين الموت والوعى به ؛ فمنذ السطر الأول يملن محفوط أن ملحمة تدور « . فى المر العابر بين الموت والحياة » ، ليس بين الولادة والموت ، فالموت هو الأصل ، والحياة احتمال قائم . هذه الحقيقة هى سداة الملحمة ولبانتها .

فالموت يعنى العدم - كما يشيع عنه - لا وجود له . (ص ٤٠٣)

حين راح شيخ الزاوية (خليل الدهشان) يصبر جلال (الأول) بعد موت خطيبه قمر دون مبرر (١١) .

- كلنا أموات أولاد أموات .

فقال ييقين : لا أحد يموت .

لكنه يقول لأبيه فى الصفحة التالية مباشرة :

- يوجد شيء حقيقى واحد يا أبى ، هو الموت .

وفى الصفحة نفسها :

« كلهم يقدسون الموت ويميدونه فيشجعونه ، حتى صار حقيقة خالدة » .

لكنه لم يتنازل تماماً ، فقد استعد للتلقي دون المبادرة ، فهو ينتظر :
« ستسبح فرصة فيتنهزها » . ثم : « ستعرض تجربة فيخوضها » .

ولم تسنح الفرصة ، ولم تعرض التجربة إلا في ظروف أخرى ألت وفرضت نفسها على حفيده البعيد : جلال ، فيها بعد .

ومع التسليم للقدر الزاحف ثنى شمس الدين حسم الموقف :
« ليس من الأفضل أن نموت مرة واحدة ؟ » (ص ١٣٧) .

وموت « عجمية » زوجته يرى الموت (رأى العين) كما رآه أبوه من قبل ، فيهرب منه إلى الخلاه ، ثم يستبدل به الاختفاء تكريماً أسطوريا ليلظل منتظراً مهدياً طوال الملحمة ، رأى شمس الدين الموت في عجمية :

(ص ١٣٨) : « رآها وهي تغيب في المجهول ، وتلاشى » .

ولكن هل الموت هو مجهول بهذه الصورة ، أم أنه مازال اليقين الذي ما بعده يقين ؟ فيكرر (الصفحة نفسها) : « إنه لا يخشى الموت ولكن يخشى الضعف » .

ويكرر : « ما أبذل قفا الحياة ! » .

ويأتى موت شمس الدين الناجي صورة مجسدة لنجاح ما فقد مات وهو في أوج انتصاره ، وكأنه نجح في أن يزلج الضعف أو يخفيه حتى استقدم الموت الفاسج . تكريم لا يرتفع إلى تكريم أبيه بالاختفاء ، لكنه أفضل من الضعف والشفقة على أي حال .

لكن ثمة مشاعر لم نرها في أبيه عاشور الكبير ، صاحبت خبرة النهاية عند شمس الدين ، وهي مشاعر الوحدة المتعالية ، لكنها ليست متعالية فحسب ، بل « متعالية وموحشة » ومنها تسحبت النهاية :

(ص ١٤١) : « ووردت كلمة تقول ، إن كل شيء هباء حتى الفوز ... الخ » .

وتعلن الوحدة في اللحظة نفسها التي يعلن فيها الفوز الأخير ، ويعدده :

(ص ١٤١) : « ولكنه وحيد ، وحيد يتألم ... إنه يقترب من الحارة وفي الحقيقة هو يتعبد » .

وصور الموت بذلك المجهول الذي يصارعه في وحدته ، « إنه يصده عن السير ، يرفع أديم الأرض حيال قدميه ، يسرق لوزة العظم بيسمة ساهرة ، يكور قبضته (المجهول) ويسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لعنفها مثيلاً من قبل » .

إذن فالموت هو المجهول ، لكنه هو اليقين المعين في قبضة حقيقة تضرب ليتهاوى شمس الدين فتلفقه أيدي الرجال . مات .

وكان هذه الصورة نفسها قد وصلت إلى حفيده جلال فيها بعد ، في ظروف أفسى كما ذكرنا ، فطورها بجنون أحن . كما سيأت .

سمى شمس الدين « قاهر الشيوخوخة والمرض » (ص ١٤٣) وكان وحدة النهاية ، وبأس النزول لم يصل إلى الناس بأي شكل يبرز

لكن الملحمة بعد ذلك راحت تتناول صنوف الحرب وصنوف المواجهة بأدق ما يكون تناول .

وبدأية يأتي اختفاء عاشور الناجي (الأول) دون موت ، وكأنه تأجيل للحكم ، ويظل عاشور طوال الملحمة هو الحاضر الغائب مثل الجبل الذي في أولاد حارتنا ، وآخرين ، ولكن هذا الاختفاء هنا له وظيفة أخرى غير السعي إلى الأصل ، والحنين إلى المطلق ، فهو من جهة أخرى يترك الباب مفتوحاً للتواصل بين نزلاء التكية الحاضرين الغائبين ، الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا ، وإن ماتوا فماين يدفنون موتاهم (مثلاً) .

ومن جهة أخرى يُعَدُّ هذا الاختفاء تكريماً بتجنب الموت الفناء (ص ١٣٠) : أم يكرم عاشور بالاختفاء ؟ : وبعد في الوقت نفسه وهذا باحتمال العودة .

بعد ذلك ، وطوال فصول الملحمة ، تحدث المواجهة بالرمي بالموت ، وحتمه قبل حدوثه .

٣/٢ :

وها هو ذا شمس الدين الناجي : (ص ١٢٧) : « لأول مرة يتساءل عما فات ، وعما هوات ، ويتذكر الأموات » .

وفورا يرتبط ذلك بالشعور بتوالي ثوان الزمن كما أسلفنا :

في الصفحة نفسها : « إن هدم زفة مسلحة أسير ألف مرة من صد ثانية بما لا يقال ، وإن البيت يهدد والحراة تمر لا الإنسان ، وإن الطرب طلاء قصير الأجل فوق موال الفراق » .

(تذكر هنا اكتئاب الشحاذ بشكل ما)

ولكن هل هو الموت الذي يخشاه ، أم أنه الضعف والشيوخوخة :

يرواجه شمس الدين هذا السؤال ، وهو يعي تماماً مغزى الدعاء : « أن يسبق الأجل محور الرجال » ، يواجه أكثر فأكثر بعد موت حميه ، المعلم دهشان ، ثم عنتر الخشاب صاحب الوكالة ، « فهذا (الأخير) رجل يماثله في السن ، يقف معه في صف واحد » ، يواجه السؤال فيجيب عنه بأن (ص ١٣٠) : « ولكن الموت لا يهمه ، لا يزعجه بقدر ما يزعجه الشيوخوخة والضعف ، إنه يأب أن يتنصر على الفتوات ويهزم أمام الأسى المجهول بلا دفاع » .

فهل صحيح هذا ؟ وهل صحيح أن الضعف لا الموت هو قضية الملحمة ؟ . أجيب بدوري حالا : بل هو « الموت يقين » .

وفي بدايات المحاولة للتصدي للنهاية يهيم شمس الدين بالمغامرة التي خاضها أبوه من قبل ، والتي أدت إلى زواجه من لفة ، أمه ، فيذهب إلى الحمارية لكنه لا يتمادي ، لا يستطيع أن يتمادي . (ص ١٣٦) : « أفانق من جنونه فتلاشت نوابه المستهتره ، استخف سلوكه ، كلاً لن يتحدى الهواء ، لن يتمادي في ارتكاب الحماقات » .

الصورة ، فمضى مكرما مثل أبيه . وكان محفوظاً يستدرجنا بإصرار فيقدم إلينا التصعيد المتزايد لمواجهة القضية .

أولا : يمضى بعاشور الكبير دون موت ، بعد أن يلف ويدور حول المسألة ، بحجمها وقيمتها .

وثانيا : هو يظهر المسألة في وعى ابنه شمس الدين ، دون أن يعلنها للآخرين ، حتى في شدة الوحدة ، وعمق اليأس .

... ثم ماذا ؟

دعنا نرى .

٤/٢

(ص ١٧٨) : موت سليمان ، (ابن شمس الدين وعجمية) أظهر لنا وجه آخر للموت ، وهو الانقطاع .

حين أدرك سليمان ، من الواقع ومن رد بكر ابنه الذى يعلمه مسبقا ، أدرك أنه لا يوجد من بين ذريته من يكمله ، من يحمل رسالته ، حتى لو كانت رسالة الشر والظلم ، قالها مباشرة :

« إن أودع الدنيا مثل سجين .. أستودعك الحى الذى لا يموت » .

فما البديل لذلك ؟ وكيف يمكن أن يودع الناس الدنيا وهم طلقاء أحرار ؟

إن النظر في عكس مقولة سليمان هو الذى يمكن أن يوضحها بشكل ما .

وحير تحرك في عزيز (ابن قرّة وعزبزة البنان) الوعى الآخر ، الوعى : الحياة ، الجنس ، الطبيعة ، الفطرة (هل يوسع أن يحول بين المطر وبين أن ينهر ؟) قفز السؤال حول الموت (مع الأسئلة الأخرى) : سؤال هو أقرب إلى الجواب حيث تقدمته صيغة : هل عرف أخيرا : لم تشرق الشمس ، لم تألق النجوم في الليل ، هم تفصح أناشيد التكية ؟ لم نحرز للموت ؟ فيحضر التساؤل حول الموت هنا مع البصيرة المتفجرة بمضمون آخر ، أكثر منطقيا ، وموضوعية وحيوية .

ولعل السؤال اللاحق في الصفحة التالية (ص ٣٢٦) : لم لا نفعل ما نشاء ؟ يزيد الأمور وضوحا .

٥/٢

مرة أخرى تلقى الموت في ثلاث شخصيات في صفحة واحدة (ص ٣٧٠) ، بل في بضعة سطور متتالية :

« يموت رمانة في سجنه ، وتنتشر رائحة هائم حزنا عليه ، مشملة النار في نفسها ، ويقتل العريس الفتوة نوح الغراب برصاصة من مجهول (فؤاد عبد التواب) » .

وإذا كنا قد أجلنا الحديث عن القتل والانتحار في هذه الدراسة المبدئية ، فإن الحرص على التنويه بتلاحق الإيقاع اضطربنا في هذا لموقع إلى الجمع بين الموت والقتل والانتحار .

٦/٢

ومن المنطلق نفسه أسمح لنفسي بفتح صفحة الموت الأهم والأكثر دلالة ، التى منها ينطلق جنون/ ضلال الخلود بقتل زهيرة أمام طفلها (ص ٣٨٠) وخاصة إن الطفل - بعامة - يكاد يصعب عليه أن يفرق بين الموت والقتل ، من حيث إن الاختفاء ، وفقد الدعم ، هما الأصل ، سواء انقض الحافظ من المجهول ، أو مثل أمام ناظره رأى العين .

يتأكد هذا من تساؤل جلال طفلا بعد فقد أمه (وهو الأكبر سنا) فقد قام من نومه مفزوعا ذات ليلة (ص ٣٨٥) ليسأل أباه وهو يبهش بالكاء :

مى ترجع أمى ؟

فلنا أن نعد هذه البداية الفاجعة هي أول هذه الصفحة المحورية في دراستنا الحالية .

وعلى الرغم من بدايتها المأساوية بقرع طبول الموت قتلا منقضا ، إلا أن لغمتها انسابت ، وخفت وهى تتسحب إلى كيان عزيز (زوج زهيرة الثالث) فتسرقه استجابة لبذء « جسد الحياة » (ص ٣٨١) ؛ فهو الذى نبذ جسد الحياة ، قبل أن تنبذ الحياة جسده ، وكان محفوظاً يزاوج هنا بين الموت الزاحف ، والانتحار التسليم ، ثم يسرع الفالج بالإيقاع ، فيفرض عزيز نجبه في أسابيع .

وإذا كان تفجر الحياة/ الفطرة قد أثار التساؤلات السالفة الذكر ، ومن بينها : لم نحرز للموت ؟ ومن قبل ذلك أثار تساؤل عاشور الأول : لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ ، فإن صراع الحظ مع القدر في مصرع زهيرة ، لموت عزيز قد أثار تساؤلات مقابلة ، مناقضة ، ومكملة . (ص ٣٨٢) . تساءلت (الحسارة) : « لم يضحك الإنسان ؟ لم يرقص بالفوز ؟ لم يطمئن سادرا فوق العرش ؟ لم ينسى دوره الحقيقى في اللعبة ؟ ولم ينسى نهايته المحتومة ؟

وملحمة الحرافيش برمتها تطرح هذا التساؤل : لم ننسى الموت ؟ ولكن ماذا نفعل لو لم ننسه ؟

هذا ما تصادفنا به منه وبه الملحمة حتى وجدنا أنفسنا ، من ناحية وجهها لوجه أمام يقين الموت : ومن ناحية أخرى وجهها لوجه أمام الزمن الزاحف ، وهما صنون بكادان - موضوعيا - أن يترادفا .

ثم ماتت قمر (خطيبة جلال) ؛ خطنت خطفا في ريعان صباها دون مبرر أو مقدمات أو تفسير .

ماتت ووالده (عبده الفران) يغنى بطريقته الممجبة الساحرة في ساحة التكية ، (في الحلم ، ولا لرق) .

ماتت فاستيقظ مجتمها خطف أمه مضرجة بدماائها .

وموتها ، وهذه الاستعادة ، تفجرت القوة/ الخرافة/ المستحيل في كيانه .

(ص ٤٠١) « شعر جلال بأن كائنا غراميا يخل في جسده ، إنه

وهو إذ يتساءل : « من قال إذن إن الحياة خالية ، خالية من الحركة واللون والصوت ، خالية من الحقيقة ، خالية من الحزن والأسى والندم » ، لا يتساءل متراجعا ، ولكنه يشير إلى قراراته الصاعقة ضمنا ، فالجواب المتضمن في هذه الأسئلة هو : أنه هو الذي قال ذلك دون سواء ، قال وقرر ، كل ذلك ، في هذه اللحظة الصاعقة المولدة معا ، قرر ، فقرر ، ولا راد لقراره ، وبقراءه هذا تحرر فعلاً من كل شيء ، من الموت ثم من الناس ، ثم من المشاعر :

(ص ٤٠٢) : « إنه في الواقع متحرر . لا حب ولا حزن . ذهب المصائب إلى الأبد . حل السلام . ولكن كيف ؟ بالانسحاب والتباعد ؟ أبدا . بل بالمحال والتوحيش المتحدى :

(ص ٤٠٢) : « وثمة صداقة متوحشة مطروحة لمن يروم أن تكون النجوم خلانة ، والسحب أقرانه ، والهواء نديمه ، والليل رفيقه » .

وللمرة الثالثة يضمنم :

- كلا .

ويعلم إنكاره للموت (وللناس والأحياء) حين يرد على شيخ الزاوية :

- « لا أحد يموت .

هام جلال بالمستحيل » (ص ٤٠٤) .

وحين كانت تعاوده ذكريات الحب كان يحتفى منها بالكرامية .

(ص ٤٠٥) : « أكره قمر ، هذه هي الحقيقة . هي الأم والجنون ، هي الوهم » .

لكن مشاعر الكرامة نفسها هي مشاعر والسلام ، وهي أفضل من اللامبالاة ، لكنه يتعاضد من الكرامة إلى التشويه :

« كيف هي الآن في قبرها ؟ قرينة متفخمة تفوح منها روائح حنة ، وتسبح في سواحل سامة ترقص فيها الدهيدان » .

ثم من التشويه إلى الاحتقار :

« لا تحزن على مخلوق سرعان ما انهزم . . لم يحترم الحياة ، فتح صدره للموت » .

ثم ينسلخ إلى المستحيل :

« إننا نعيش وموت بإرادتنا

نحن خالدين ، ولا نموت إلا بالخيانة والضعف » .

وحين ألقى أنكر الموت ، فمحا الحياة ، والناس ، وراح يستعمل الجميع محققا : فبعد أن احتل مرش الفتوة ، وجاء أبوه يذكره بالعدل الذي يتساءل عنه الناس ، فيرد عليه « بأزدر » .

- إهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون .

٧/٢

ويحيى موت زينبات (الشقراء) أم جلال الشان ، كالزلازل ،

يملك ، حواس جديدة ، ويرى عالما غريبا . عقله يفكر بقوانين غير مألوفة ، وما هي ذى الحقيقة تكشف له عن وجهها .

واختلط الوجود بالعدم :

« طوى الغطاء عن الوجه ، إنه ذكرى لا حقيقة ، موجود وغير موجود : ساكن بعيد منفصل عنه بعيد لا يمكن أن يقطع ، غريب كل الغرابة ، ينكر بيروى أى معرفة له . متعال متعلق بالغيب ، هائض في المجهول ، مستحيل هامض مندفع في السفر . خائن ، ساحر ، قاس ، معذب ، محير ، خيف ، لا نهائي ، وحيد .

وهمهم بذهول وتحد .

- كلا .

وكان هذا هو أحد الأجوبة المطروحة - وأهمها - إجابة عن تساؤل الملحة المحورى .

وإذا كان التساؤل / المقدمة هو لماذا نخاف الموت ، ثم يليه التساؤل التالي : لم نحزن للموت ؟ فإن التساؤل المحورى هو : لم ننسى الموت ؟ ومن هذه الأسئلة الثلاثة نستطيع أن نصوغ التساؤل الجماع بمواجهة السؤال : فما العمل ؟

إذا كان الخوف من النهاية مائلا ، وكان الهرب مستحيلا ، أوفى أحسن الأحوال مؤقتا ، وكان الحزن أقوى من الحياة ، والنسيان أبعد عن التناول ، فما العمل ؟

هنا قفزت إجابة جلال صريحة أنه : « كلا » .

فهو الرفض ، والإنكار :

مازلنا (ص ٤٠٦) .

« يد غطت الوجه فأهملت باب الأبدية » .

آه : لم يقل « ففتح باب الأبدية » ، ! فالموت عادة ، في العرف الدينى ، طريق إلى الأبدية (الحياة الآخرة) ، بغض النظر عن أين سنمضى هذه الأبدية : في جنة أم في جهنم ، فالخلد في أيها سواء . لكن التعبير هنا يشير إلى أن الموت هو الذى أخلق باب الأبدية ، لا أنه فتحها .

فهل يعنى ذلك أن الأبدية ممكنة على هذا الأرض دون سواها ؟

« لم يتأوه ، لم يذرف دموعا واحدة ، لم يقل شيئا ، تحرك لسانه مرة أخرى مغفيا :

- كلا .

وتكاثفت صور الموت بما ينبغي .

« رأى رأس أمه مهشما ، وكأها ما ماتت إلا هذه اللحظة » (لم يسأل أباه منذ زمن غير بعيد : متى تعود ؟) .

وحين نبهه الآخرون أن وخذ الله ! فزع لوجودهم حتى أنكره ، وكأأنه وهو يلغى الموت ، لقد ألقى الناس والحياة جميعا بفسرية واحدة .

ليقول لنا إن الموت أكبر من كل رتبة ، وأقوى من كل هروب .

وعلى العكس من موت قمر (خطيبة جلال الأب) جاء موت زينات (أم جلال الابن) :

ماتت قمر وهى بعد الفتاة البكر ، صغيرة السن ، الخطيبة الطيبة العاشقة البطلة ، ماتت بمرض عابر وهى فى ريعان صباها تستعد لزواج سعيد بعد أن انتصر الحب على صلافة أمها ومقاومتها .

أما زينات الشقرا ، فهى بائعة الهوى ، ثم هى عشيقه جلال الأب ، وقد بلغت بها الجسارة أن تسعى ابنها منه ، وهو ابن سفاح ، أن تسميه باسم أبيه مباشرة . وهى تموت وهى فى الثمانين بعد أن ثابت وأتاب ، وتحذت ونجحت أن ينشأ جلال ابن الحرام معروفًا بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع ، ولا تموت إلا عن ثمانين عاما ، وكان جلال قد بلغ الخمسين من عمره .

وكما قال جلال الأول للموت كلا ، ثم راح يدرّب نفسه على كره قمر فى تربتها ، وتشويه صورتها فى شكل قرية متفوخة متمغنة برعى فيها الدود ، راح جلال الثانى - فجأة - يشوه صورة أمه ، أمه التى . . . هو نفسه كان يقول إنه طالما أحبها حبا جما ، لكنه لم يكن يتصور أن يفعل به موعها ما فعل .

(روى فى الجنائز وهو يبكى ويتحب) ، أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة .

لقد قالها أيضا : كلا ، ولكن بطريقة عملية مفاهيمية ، لم يقلها للموت ، وإنما قالها الموت له ، فأحادها ، أن كلا .

كلا للرتابة والاستقامة والفتور ، كلا للمحافظة والدعة والرتابة ، كلا لما فرضته أمه عليه ، عكس ما هى ، وما كانته من لجور وجنس وحش وقتل ، وكأما أنشأته نقيضا لها ، وتكفيرا عنها ، فحرمته حقه فى تجربته ، ولم يولد إذن هذا الجديد - مجهول الأصل - (ص ٤٥) ، إلا بقدر حسابات الظاهر ، بل حقا لقد قدفه قبو محمول بالمعاريف ، وهو الداخلى المروض المكبوت ، زينات الأولى بداخل داخله ، فانقلب أول ما انقلب عليها :

« تبدى له حبه لأمه عاطفة غريبة مضللة كأبها السحر الأسود ، تبخرت فى الهواء مخلفة حجرا باردا شديد القسوة (نفس قسوة أبيه فى مواجهة موت قمر) ، أصبح يثور لذكرها ويلعنها ، لم يبق فى قلبه أثر لحزن أو بر أو وفاة ، وثمة صوت يمسس له فى ذهوله بأبها ينبوع العداء والمقت فى حياته ، وأنه ضحيتها إلى الأبد » (قبل الموت وهو الفاضل الأمين ، وبعد الموت وهو النقيض الفار الضائع : وجهان لعملة واحدة) .

وبدبى أن كل ذلك (موقف أبيه نفسه) هو نتاج مواجهة الموت ، فقه الحزن حتى إخفاؤه ، ولكن فى الوقت نفسه هو دليل المعجز من التخلص منه (الحزن) ، ثم إنه الاحتجاج القاسى على الميت الذى نخل عن الحى العاشق المعتمد - بموته . ثار جلال الأول على قمر ، راحهم - بعد موعها - بالضعف والتخاذل أمام الموت ، وكأنها اختارت

الموت بمحض إرادتها دونه . أما جلال الابن ، فقد ثار على أمه بأثر رجعى : فهى لم تحنه بموعها (وقد بلغت الثمانين) . وإنما خانتها بما صاغت فيه ، حين صنعتها نقيض ما هى ، وما هو .

وثانى ثورته صريحة مباشرة ضد كل ما فرض عليه ، ثانى بعد مشاهدته ، فيقينه بهذه الحقيقة الموضوعية الأولى : عارية مجردة . يقول لدلال الغانية ، العشيقه الجديدة (زينات الحقيقية) :

« كرهت حاضرى وذكرى ، حتى التجارة والربح ، ومشاكل البنات المتزوجات ، وكرهت أبى شمس الدين الذى يعمل سواقا هندى ، وكأنه حمار يسوق حمارا ، وكرهت أمه التى مضى محصنا ببركاتها ، ورأيتها تستنزفنى بغير وجه حق ، كما استنزفتنى أمى من قبل . . . » (إلخ . . . انظر بعد) .

فيقين الموت هنا ، واقعا ماثلا ، قد فاجأ جلال الثانى برغم بلوغ أمه الثمانين وهوى الخمسين ، وعحفوظ بذلك يذكرونا أن جلالا الابن لم يضع موت أمه فى الحسبان ، أنكره فى غيبوبة الاعتماد والكبت ، ثم حين فوجئ به ، برغم كل التوقعات ، كاد تحوله يقول إنه لم يولد من قبل ، وكان ظهور الموت هنا بهذه الصورة المفاجئة ، بلا مفاجأة - وبشكل مباشر - هو الوعى بحقيقة الحياة ، ومن ثم محاولة اللحاق بها ، ولكن كيف ؟

(٣) ضد الموت ؟

هذا هو الموت كما تصاعد حتى تحسد ، وسحق ، وأرهب . فذكره جلال ابتداء ، بدلا من أن يخاف منه ، أو يحزن له ، أو ينح فى أن ينساه ، أو يتصور أنه يفعل .

فما مقابل الموت ؟ وكيف عاجلت الملحمة هذه القضية ؟ وكيف المسار ؟

يبدو أن الحياة ، ليست هى المرادف الحقيقى لما هو : ضد الموت . فمن الموت تتفجر الحياة . . . وكان الموت هو صانع الحياة .

الموت ، كما تقدم ، هو حركة ، بعكس الشائع عنه ، أنه عدم وسكون .

فإذا كانت حقيقة الموت هى الباعث للحياة ، وهى المبرر والدافع لاستمرار الحركة ، وهى المسئولة عن إعادة التخلق وتفجر الوعى ، فما السكون ؟ وما الضد لما هو موت ؟

فى الواقع أن نجيب محفوظ ألمح إلى عدة احتمالات أغرت بأن تكون هى الضد المحتمل ، منها على سبيل المثال :

التكية ، والخلاء ، وأحيانا الظلام ، والظلمة ، وأقل من ذلك الفراغ .

وفى هذا التكية بسكونها وأنشيدتها المعادة ، لا نجد سكونا يقدر أن يكون ضد الموت بكل زعم دفعه كما صورته الملحمة . حتى

التكية ، فإنه يكسر سكوتها غموضها ، ذلك الغموض الذى يسمح للخيال أن ينسج حروفا ، وفى داخلها ، ما يكاد يحجبها .

وككل هذه المفصلات والمواضيع هى موضوع دراسة لاحقة ، ومكملة ، لكننى فى هذه المرحلة سأكتفى بأن أشير إلى أن الخلود ، كما قدمته الملحمة ، هو السكون الجاثم ، وهو الموت الحقيقى كما يشيع بين الناس .

وكان الأولى بمن يرى ويتيقن - أى بنا إذا فعلنا - أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت . وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هى الموت بما هو شائع بمعنى العدم ، فى مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا فى بطنها ، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر ، هى السكون فى مواجهة الحركة .

كذلك فإن القضية - من ثم - ليست هى أن نولد بيولوجياً ، ثم نفنى هذه الحقة من الزمن المحدود التى سنتتهى بيقين ، وإنما هى أن يكون فى يقيننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى ، بمجرد أن نعى موتنا بيقين .

بهذا تكاد نصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهى بموت ، إن أجلا أو عاجلا ، فالموت بالصورة الشائعة بلفظها حتما ، لكن الولادة تبدأ حين نعى الموت ، فتتخلق بالحركة ، لتتصاعد بالإبداع ، والاستمرار فحينئذ ، وليس بأنفسنا .

فهل ياترى قالت الملحمة ذلك حقيقة ؟ وكيف كان ذلك ؟

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت ، فضلا عن أنها مثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى العمود المرفوض فى الآن نفسه . وتشبه عاشور بالتكية « لما هوأ هائلا مثل بوابة التكية » ثم اختفاؤه الواحد بالرجوع ، له دلالة مبدئية لما نقول ، فإذا كانت التكية هى جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشور الناجى الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، فى صورة معركة الإرادة مع ابنه وصف كالتالى (ص ١٣٢) ،

« شمر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق ، وأن أحجاره المتحركة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن » .

فتكتشف سور التكية العتيق ، مع صلابته ابنه سليمان - برغم أنه ابنه - وتقدمه زاحفا بفعل تتالى الأيام ، مع ما هو زمن يمسى دون توقف ، تمسك الماضى فى المستقبل فى جدار الزمن (التكية) المتحدى ، وقد راح شمس الدين يصارعه .

وهذا الزمن الراتب ، عاجز فى ذاته ، ولكنه باعث فى الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوهم بحقيقته ، ومآله (الموت) ما يكفى لإعادة التخلق ، الولادة . ولننظر فى عجز التكية - رمز الزمن الراتب والخلود السلى .

(ص ١٦) « إهم يتوارون ، لا يردون . . . فتر حاصه ، انطفأ إلهامه » .

ثم انظر إلى تعرية سليمان ، (ص ٥) « ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا ؟ أليس عندكم دواء لنا ؟ ألم يترام إلى أذانكم نواح الكالى ؟ »

ثم (ص ٦٦) « سكت الأناسيد وتلفعت بطيلسان اللامبالاة » . وثمة إيقاع لامث ، لكنه راتب أيضا ، مثلا ،

« وأنجب مع الألى حسب الله ، ورزق الله ، وهبة الله ، ولى أثناء ذلك يتولى المعلم زين وزوجه ، وتزوجت البنات » .

وكان الأولى بمن يرى ويتيقن - أى بنا إذا فعلنا - أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت . وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هى الموت بما هو شائع بمعنى العدم ، فى مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا فى بطنها ، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر ، هى السكون فى مواجهة الحركة .

كذلك فإن القضية - من ثم - ليست هى أن نولد بيولوجياً ، ثم نفنى هذه الحقة من الزمن المحدود التى سنتتهى بيقين ، وإنما هى أن يكون فى يقيننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى ، بمجرد أن نعى موتنا بيقين .

بهذا تكاد نصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهى بموت ، إن أجلا أو عاجلا ، فالموت بالصورة الشائعة بلفظها حتما ، لكن الولادة تبدأ حين نعى الموت ، فتتخلق بالحركة ، لتتصاعد بالإبداع ، والاستمرار فحينئذ ، وليس بأنفسنا .

فهل ياترى قالت الملحمة ذلك حقيقة ؟ وكيف كان ذلك ؟

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت ، فضلا عن أنها مثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى العمود المرفوض فى الآن نفسه . وتشبه عاشور بالتكية « لما هوأ هائلا مثل بوابة التكية » ثم اختفاؤه الواحد بالرجوع ، له دلالة مبدئية لما نقول ، فإذا كانت التكية هى جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشور الناجى الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، فى صورة معركة الإرادة مع ابنه وصف كالتالى (ص ١٣٢) ،

« شمر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق ، وأن أحجاره المتحركة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن » .

فتكتشف سور التكية العتيق ، مع صلابته ابنه سليمان - برغم أنه ابنه - وتقدمه زاحفا بفعل تتالى الأيام ، مع ما هو زمن يمسى دون توقف ، تمسك الماضى فى المستقبل فى جدار الزمن (التكية) المتحدى ، وقد راح شمس الدين يصارعه .

وهذا الزمن الراتب ، عاجز فى ذاته ، ولكنه باعث فى الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوهم بحقيقته ، ومآله (الموت) ما يكفى لإعادة التخلق ، الولادة . ولننظر فى عجز التكية - رمز الزمن الراتب والخلود السلى .

(ص ١٦) « إهم يتوارون ، لا يردون . . . فتر حاصه ، انطفأ إلهامه » .

ثم انظر إلى تعرية سليمان ، (ص ٥) « ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا ؟ أليس عندكم دواء لنا ؟ ألم يترام إلى أذانكم نواح الكالى ؟ »

ثم (ص ٦٦) « سكت الأناسيد وتلفعت بطيلسان اللامبالاة » . وثمة إيقاع لامث ، لكنه راتب أيضا ، مثلا ،

« وأنجب مع الألى حسب الله ، ورزق الله ، وهبة الله ، ولى أثناء ذلك يتولى المعلم زين وزوجه ، وتزوجت البنات » .

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت ، فضلا عن أنها مثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى العمود المرفوض فى الآن نفسه . وتشبه عاشور بالتكية « لما هوأ هائلا مثل بوابة التكية » ثم اختفاؤه الواحد بالرجوع ، له دلالة مبدئية لما نقول ، فإذا كانت التكية هى جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشور الناجى الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، فى صورة معركة الإرادة مع ابنه وصف كالتالى (ص ١٣٢) ،

« شمر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق ، وأن أحجاره المتحركة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن » .

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت ، فضلا عن أنها مثل رمز خلود غامض ، كانت تمثل تحدى العمود المرفوض فى الآن نفسه . وتشبه عاشور بالتكية « لما هوأ هائلا مثل بوابة التكية » ثم اختفاؤه الواحد بالرجوع ، له دلالة مبدئية لما نقول ، فإذا كانت التكية هى جدار هذا الزمن الراتب ، فعاشور الناجى الأول هو طواره إن صح التشبيه ، بل إن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية ، فى صورة معركة الإرادة مع ابنه وصف كالتالى (ص ١٣٢) ،

(ص ٣٥٥) « ما يمر يوم إلا ونرى الشمس وهى تشرق ، ثم نراها وهى تغرب ، وما على الرسول إلا البلاغ » .

كان هذا الحديث بالذات من أم هشام الداية ، ردا على اعتراض زهير - الطاهر على الأقل - على طلب نوح الغراب القرب منها (أى قرب ، بأى ثمن) . اعترضت زهير قائلة - « ألا ترين أن زوجة وأم ؟ » . فردت أم هشام الداية هذا الرد الدال ، الذى انتهى بأنه « ما على الرسول إلا البلاغ » (وكان نجيب محفوظ قد قالها أيضا فى اخرايش وفى غيرها) .

هنا إعلان ضمنى أن شروق الشمس اليومى فغروبها ليسا دليلا على حركة معادة ، أو دائرة مغلقة ، وإنما هو إعلان لدورات الطبيعة الموازية لدورات الحياة المفتوحة الندية بشكل أو بآخر .

والفيضان ، بوصفه مواكبا لفصل بذاته ، ودالا عليه هو علامة من علامات دوران الفصول ، ولكنه ليس - بداهة - مجرد إعادة عقيمة ، بل هو إعادة تحمل الحياة للأرض والزرع والناس جميعا . هو زائر فصل معاود نم ، لكنه ولادة متجددة ، وإن كانت دورية محددة ؛ فهو أبدا ليس نسخة مكررة .

(ص ٣٥٤) : « وعندما ولدت الفلاحات يشرن بالفيضان ، ويمعن البلح ، كانت زهير تعان ولادة عسيرة أنجبت فى أحقابها الابن الثانى لها من محمد أنور » .

ونرى الفيضان هنا ، مع بشارة الفلاحات ، مع الولادة المسيرة (مع محمد أنور على التحديد) ، لكنها أحداث متوازية شديدة الترابط والدلالة على حيوية الدورات لا تكرارها ، وعلى ارتباط ما هو طبيعة بما هو بشر ، بما هو فرد فى حلقات متداخلة فى نمط سواز بشكل أو بآخر .

وقد أعلن محفوظ بعد الإخفاق الأخير لتجربة الخلود على يد زينات الشقراء ، أن دورات الفصول ليست بهذه السلسلة التى تبدأ فى أول الملحمة بل إن الفصول - حين تختل القوانين ، فيلوح الخلود تسرا ، ثم يقهر سفحا - إن الفصول تصبح كيانات متصارعة برغم تلاحقها ،

(ص ٤٣٩) : « واستنامت (زينات) إلى نسائم بشنس ، وقالت لنفسها إنه شهر هدار ، سرعان ما تداخمت الحماسين لينقلب شيطاننا مغيرا يفتك بالربيع » .

جاء هذا عقب أن قالت لنفسها .

« إن الشر يرفع الإنسان إلى مرتبة الملائكة » .

فهذه الحركة الدائرية ليست هى إعادة مكرورة ، وإنما هى ، من ناحية ، تعلن طبيعة الاستعادة القادرة على الإحياء والبسط ، ومن ناحية أخرى تؤكد فرص المضى تصعيدا من خلال الفروق الكيفية ، التى مهما ضلّت فهى خطوة دائرة خطيرة ، إذ تعلن استحالة عكس اتجاه الدورات :

(ص ٤٧٧) : « وثمة حقيقة تنشب أظفارها فى لحمه وهى أن الأمل لا يمكن أن يرجع أبدا » .

فلاحظ أن الأشخاص الهامشين كانوا يظهرون فى رتبة ليعتفوا فى رتبة ، وكان ذلك مقصودا لذاته ، ولإظهار هذا البعد الخاص ، حيث يعلن أن من يستسلم للمساكوف ويتأهب الزمن ، سوف يمضى بلا تاريخ :

(ص ٤٤٩) « وتمر أيام رتيبة ومريجة فى حياة جلال عبد الله وأسرته ، ويعرف الرجل بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع . ويتوافر له الرزق ، وعشق العبادة وتدل البشائر على أن هذه الأسرة ستشق طريقها فى يسر وبلا تاريخ »

هنا نقف كما ينبغي عند « بلا تاريخ » .

وبرغم أن الأسرة لم تمخض فى هذا المسار كما أرحمت البدايات (وإن طالت خمسين عاما) ، وبرغم أن الانقلاب وإعادة الولادة لم يكونا فى اتجاه البناء ، فإن هذا الزمن الراتب المتتالى ، الماضى فى يسر ، هو والعدم سواء . فمن لم يع ذلك فولد ومات ، فكأنه ما ولد ومات ، أما من استيقظ أمام الوعى بالموت ، وبالرتابة ، فهو مطلق مازده الوليد من غيبات المجهول ، أو عباوات العفاريث ، ثم يكون ما يكون . وهذا ما حدث لجلال الابن حين واجه موت أمه ، ولجلال الأب حين واجه موت خطيبته (انظر فيها قبل) ،

٢/٤

الحركة الأولى للزمن هى تلك الحركة الراتبة اليسيرة الهامدة المتتالية المعادة ، التى هى ليست زما ، بقدر ما إن نهايتها : الموت ليس عدما ، فالعدم هو ضد الوجود ، والذى يستسلم لهذه الحركة الراسخة الهامدة لم يوجد أصلا .

لكل الحركة الأخرى الأكثر وعدا ، وخلقا ، وتحريكا ، هى حركة فى دورات هى دورات الحياة ، اقترنت فى الملحمة أساسا - ولكن بوصفها مجرد أرضية لتتالى الفصول .

(ص ١٩٤) « لسو أن شيئا يمكن أن يدوم ، فلم تتعاقب الفصول » .

فهل يعلم الغارىء أن هذا السطر الناقص قد أخذ رقم فقرة ٤٥ فى الحكاية الثالثة من ملحمة الخرافيش : الحب والفيضان ؟ هكذا مستقلا دون زيادة . . .

وفى بداية الحكاية الرابعة :

(ص ١٩٩) « الشمس تشرق الشمس تغرب ، النور يسفر الظلام يخبم » .

وهو يكرر بجى الفصول بما هى علامات زمنية محددة فى أكثر من موقع .

(ص ٢٣٠) « وجاء الصيف زاهرا أنفاسه ، إنه يحب ضيائه . . . »

(ص ٣٢١) « ودارت الشمس دورها . تطل حيثما من سماء صافية ، وحين تنوارى وراء الغيوم » .

● ملحمة الموت والتخلق في الحرافيش

وإنما نحصى - تحت الظاهر ومعه - في تضافه له قوانينه الخاصة المتجددة أبدا .

وهذا البعد المتجاوز لما هو راتب تتابعي ، هو حصيلته ما هو متراكم متضافر ، بقدر ما هو طرفة مكثفة لما هو دورة خلاقة . وهو المرادف للتغيرات النوعية في تاريخ الأحياء من جهة ، ولطفرات الإبداع في أطوار البسط من جهة أخرى ، وبلغت الزمن لعله يكون أقرب إلى ما يمكن أن يسمى الزمن / البدء المتجدد .

وقد حذق نجيب محفوظ في أغلب أعماله تقديم هذه النقلات النوعية ، سواء في صورة التحول المفاجئ ، والنوع في مسار شخصياته في رواياته الطويلة والأطول ، أو في صورة دفعات الوعي في قصصه القصيرة .

وكنتم أتوقع أن تكتمل هذه الخاصية المميزة لمحفوظ في الحرافيش ، بوجه خاص ، وقد كان .

١/٥

أول تحول دال ، ومميز ، كان تفجر عاشور إثر رؤيته قلة ، وهو يسلم ولديه عنها :

(ص ٣٨) : « قال لها بغشونة ، وهو يتزعج عينيه منها . »

(ص ٣٨) : « انتزع عينيه منها مرة أخرى . »

(ص ٣٨) : « في ظلام الحارة تنفس بعنى ، شعر بأن سراحه قد أطلق ، وأنه ملص من قبضة شريفة . الظلام كثيف لا حين له . »

(ص ٣٨) : « شعر وهو يشق الظلام أنه يودع الطمانينة والثقة . ها هو تيار مضطرب يلفه في فواته ، وهو يساوره الخوف كما يساوره النوم ، وقال لنفسه : إن البنت بهرهم بجملها . وقال أيضا : إن البنت قد بهرهم بجملها الفتان . »

وحين قال : « لماذا لا يتزوج الحمقى ؟ » (كان داخله قد قرر أمرا دون أن يدري هو به بعد) .

وحين أضاف : « أليس الزواج دينا ووقاية ؟ » .

كان يحاول أن يخفى قراره من نفسه من جهة ، وأن يعمم الأمر على قلة وعلى أولاده من جهة أخرى .

فهذه النقلات تحدث في الظلام ، والظلام عند محفوظ غير الظلمة ، فهو الجانب الآخر للوجود .

(ص ٤١) : « الظلام مرة أخرى ، يجسد في القيو ... ينطق بلغة صامتة ، يحتضن الملائكة والشياطين ، فيه يخفى المرء حتى من ذاته ، ليغرق في ذاته . »

ثم يستشعر عمق القرار وصلابته فلا مفر فيردف :

« إن قدرة الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران ، فالنتيجة هيته . »

وهذا تعبير من أدق ما يمكن أن يوصف به داخل الذات (المرموز له

جاء هذا في سياق مأزق شمس الدين (الثانى) بين ابنه سماحة ، وحمه سنبلة ، الذى انتهى بالتحام الأب مع الابن - بالصدفة - وكان هذا الالتحام دعوة للاستمرار برغم كل شيء (برغم الخلاف ، والاختلاف ، والذعر ، والصفقات) ، وكانت هذه النهاية التصالحية من أجل الاستمرار قد أشير إليها ضمنا بالهاتف القائل :

(ص ٤٨١) : « لا تقتل ابنك ، لا تدع ابنك يقتلك . »

دعوة إلى مواكبة الزمن . ولكن ما الزمن ؟ وكيف ؟

صل أية حال ، فحرب النهاية يعلن محفوظ أن هذه الدورات المتلاحقة تحمل في داخلها حسم التغيير حتى وإن بدت معادة ، يقول :

(ص ٥٢٦) : « وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة . »

غير أن هذه التغيرات الحاسمة كانت في هذه المرحلة خارجية على أية حال ، حيث كانت الإشارة بها إلى ما حل بحليمة البركة وأولادها من ربيع الناجى (آخر جبل في الحرافيش) بعد عودة فايز من غربته ليرفلوا في أبواب الوجاهة والأبهة ، وما يلقى هنا أنها تغيرات خارجية على كل حال ، وكان التغيرات الفصلية هي ، في أغلب ظاهرها ، أقرب إلى تغير المناخ ، لا إلى طرفة التخلق الجديد ، كما سيأتى ذكره في نوع آخر من الحركة .

٣/٤

« لا تنفصل قضية الزمن ، عن قضية الحركة بأنواعها . »

فالزمن الراتب المتتالي (مجرد مرور الزمن متتابعا) هو حركة خامدة ، وإن كانت مرعبة بما تعد نهايتها : الموت العدم (المفهوم الشائع) .

والزمن / الدورات بما يعنى أن كل شيء يتحرك ، وأن كل شيء بعيد نفسه ، في الوقت نفسه فإن كانت الدائرة مغلقة ، فهو بعد لا يختلف في حصيلته عن سابقه (الراتب) ، أما إن كانت مفتوحة فهي دورات الحياة ، بما تعد . . فتعيد . . لتدفع .

لكن للحركة بعدا آخر ، أفق دلالة وأشد خطرا .

(٥) الولادة الجديدة :

مهما بدا الزمن راتبا خاملا ، فإن الوعي بهغموله ، دفع إلى عكس ذلك .

قد يمضى فرد دون ذكرى أو تاريخ ، وقد تتوالى أيام دون أحداث ، وقد تعود دورات وكأنها هي هي ، لكن كل ذلك هو ظاهر ليس إلا . ومهما بدا الحمول وفترت المشاعر الظاهرة ، فثمة توترات كامنة ، وثمة تراكمات تتجمع في يقين متصاعد ، وثمة طفرات واعدة ، سرعان ما تتكاثف لتندفع ، وهي في ذلك لا تتبع ظاهر الأشياء إلا جزئيا ،

إلى أن قال ، إذ بهم :

« ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشيق » .

أليست الأم هكذا هي الحياة ؟ ولكن ليس بمعنى أننا نقوم بعملية تجريد أو ترميز ماسخة ، بل حل العكس . إن محفوظاً ، بذلك ، يقوم بعملية تعيين لما يمكن أن يجرد من خلال الخوف والرمز والنواهي دون داع ، فالحياة جسد (انظر قبل) ، وأولى بنا أن نرى الجسد أمّا معجونة بماء الشيق ، من أن نفرغها من حيويتها خوفاً من مواجهة نبضها .

ومع كل هذه المواجهة الطبيعية المبسرة بحقيقتها الموضوعية ، فكل ذلك لا يكفى تفسيراً (أو تبريراً لما يمر به) .

(ص ٤٢) : « فلا معنى من أن تعترف بأن ما حدث لا يمكن أن يصدق . وأن تعان إحساس المطارد إذا سبق » .

(لاحظ هنا أن المعاناة هي معاناة الخلاص ، فقد قال : إذا سبق ، ولم تكن المعاناة لأن مطارده قد يلدحه . يؤكد محفوظ من خلال ذلك أن التغيير ليس مصادفة ، ولا هو خطأ مطبعي كما يخيل لبعض القراء ما جاء بالصفحة التالية :

« وسرعان ما ستنام إلى الهزيمة جلدان بإحساس الظفر » .

هذه النقطة ليست ميل هوى ، أو تغيير مذاق ، أو قرار تحول ، ولكنها التغير النوعي الصارخ والذال ، وينص ألفاظ الملحمة ، فعقب كل ما سبق اقتطافه يردف محفوظ :

(ص ٤٢) : « ما هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأسمى والجنون والندم ، ويسأل الغوث من الرحمن فتسكب عليه لحر الفتن » .

كان هذا أول ميلاد جديد ، وأهميته القصوى أنه بدأ من البداية ، بدأ بعاشور الأول ، في داخل داخله .

لم ينتظر حتى تتشابك المسائل وتتعمد العلاقات ويحتد صراع الخبر بالشر ، أو يقتل الأخ ثم يعلنها . إن الولادة الأخرى محتملة ، فضلاً عن أنها حتمية ، بل إن طرحها من البداية في عاشور الكبير ، يجعلها كأنها طبيعة أساسية لما هو بشر .

ثم إنها لم ترتبط جذرياً بمعركة بين الخير والشر كما أعيدت صياغتها في أولاد حارتنا مثلاً ، بل هي معركة الحياة كيما انفز ، والحياة كما تنفجر لتعيد بناءها ، معركة الرثابة والتجدد ؛ بل إن ليست معركة بمعنى التضاد بقدر ما هي إطلاق ما هو طبيعة ثانية بوعي متجدد ؛ بل إنها طبيعة أولى تكاد تكون أصلاً ، لأنه بعيرها غنى الحياة بلا ذكرى ، ولا اكتشاف ، ولا تاريخ .

٢/٥

أما شمس الدين (الأول) فقد عاناها فاجعها .

بداية لم تكن ثمة معركة مع أبيه أصلاً ، بل لعل حضور أبيه في حياته في السر والعلن هو السبب في إجهاض ولادته المحتملة .

هنا بالقبر ، فما أهون معارك الخارج ، مثل معركة مع درويش ، أو معركة لتخليص أولاده . أما وقد صار الأمر في داخل الداخل . فمع من تكون المعركة ؟ فلا نجاة ، أو ... لعلها النجاة !

خرج الداخل إلى الوعى ، أو اخترق اللاشعور الشعور ، أو بتعبير محفوظ

« خرج من القبول الساحة » .

فماذا تحرك من الداخل في هذه النقطة ؟ تحركت أمه .

والأم عند نهجب محفوظ من أهم ما يمثل الآخر ، كما أنها مقومات شخص الداهل ذى الدلالة المتميزة . وهى تطل علينا من داخل عاشور الناجى الأول برغم أنها لم تكن أبداً فى وهى ، ولم يرها أبداً حقيقة مرئية مدركة .

وهو يتذكر أمه الحقيقية فى موقع ما أثير من تفجر حيرى يقع الجنس فى جوهره ، ولا يتذكر أمه بالتبى ، سكينه زوجة الشيخ عرفة زيدان .

ونلصق قدرة محفوظ على إعادة تشكيل ما سعى خطأ الموقف الأوديسى ، وصحنه حنين السرحم ، أو نداء الأرض ، فطوال الملحمة ، والأم تظهر بعنف مقتحم ، وبحضور يستحيل تجاهله . وهى عادة ما تظهر مع دقات الجنس والحب الغامر الدافق ، تظهر بكل قوتها وجذبها ودلائها ، سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة ، إلا من حقيقة مرقعها بداخل الداخل ، وحقيقة توحدها مع الأرض الرحم . وكانت أدق هذه المواقف - ما قد يحتاج إلى أن يفصل فى دراسة لاحقة مستقلة - هى علاقة شمس الدين بأمة فلة ، وصراع أمه مع حجمة ، ثم ارتباط نقلة جلال الأول (الأب صاحب الجلالة) بموت خطيبته وما أثارته هذه اللحظة من استعادة وفقد لرأسها المهشم . وتكتمل الصورة حين ترتبط نقلة جلال الثانى ، وإعادة ولادته ، بما هو تراجع وانحراف ، وهوى الخمسين من عمره ، بعد فقد أمه زينات الشفرا وهى فى الثمانين ، فيرمى فى حضن دلال الغانية ، وكأنه يستعيد علاقته بأمة الغانية ، حشقة أبيه ، بعد فوات الأوان .

ولعلنا نكتفى هنا بأن نشير إلى أن محفوظ ، وله ما له من علاقة شديدة الخصوصية بأمة شخصيا ، قد تجاوز فرويد تجاوزاً لا جدال فيه ، بل إنه تجاوزه من قبل فى رواية مهمة من أولى رواياته وهى « السراب » ، التى يعدها أغلب النقاد الرواية التحليلية النفسية بوجه خاص ، فقد ربط بين الأم والجنس والحب ، دون الحاجة إلى مناوآت تنافسية مع أب قادر ، وبأقل قدر من الشعور بالذنب . ومن ثم عقاب الذات .

وما هو ذا عاشور يذكر أمه وهى لم توجد أصلاً فى وهى ولو لحظات هابرة ، لكنه يجد شكلها ، وإغرامها ، وهودها :

(ص ٤١) : « لى نحتدم المعركة لايد من بشره صالية ، وهينين سوداوين مكحولتين ، وتسما دققة مثل البراعم . لايد من الرشاقة والسحر وهذوبة الصوت ، وقبل ذلك لايد من القوى الخفية المتدفقة المناسبة ... »

- احذر الخيال وأقبل على العمل ! -

برغم هذه المقدمات فإن النقلة حدثت وكأنها مفاجأة ، بدأت إرماسابا (مثل كثير من النقلات الدالة طوال الملحمة) بحلم ، وكان الحلم في هذه المرة صادراً عن لا يسمه الأسر ، وليس عن صاحب الشأن (بعكس أحلام أخرى مباشرة كثيرة ، وخاصة حلم عاشور الناجي حرفة زيدان) . كان حلم ضياء امرأة عمه (الهائمة على وجهها في جنون هادى) : أنه يمتلئ جريدة خضراء ، ثم تفسرها لهذا الحلم ، وهي تحبب نفسها (أكثر مما تحببه) : إنه إنما خلق للهواء .

ثم : من الحلم إلى الإلهام (كالعادة) :

(ص ٢٦٣) : « عندما استيقظ وجد نفسه مغمياً بالإلهام » .

والإلهام هنا - وفي هذه المواقف - لا يقف عند الإيماء بفكرة ، أو إضاءة زاوية رؤية ، وإنما يتخطى هذا وذلك إلى فعل ، إلى تغيير مفاجئ ، شئ أقرب إلى السحر أو المعجزة .

لم يشك أنه قادر على المعجزة (وإن لم يتبين بعد طبيعة المعجزة) : وأنه يستطيع أن يفلت من سطح الدار إلى الأرض دون عسوف من الكسر .

ويستقبل الناس هذه النقلات عادة على أنها الجنون ذاته ، إذ عادة ما تكون المسيرة إلى تفكك . لكن أن يرتب عليه قفزة في الهواء حقاً ، ثم لا يكسر ، فهو الفعل الحارق الدال على ما نقول به من ولادة تغير المسار نوعياً حقاً . وهذا ما كان حين تمحى وحيد الفسخال الفتوة ، فصارعه - فجأة - وانتصر (بيده المسحورة ١١) واعتل عرش الفتوة في نهار واحد .

●/●

ونستطيع أن نتابع بسهولة نقلات زهير ، وتصادف طموحاتها منذ أول زواجها بعبد القران ، ثم انتصارها على العواطف والشهوة ورسمها حتى تزوجت من محمد أنور ، فأحلامها بالفتوة (النسائية) بدت من البداية ؛ لذلك فنحن لا نجد فيها التغير النوعي الواحد المحدد الذي نعينه هنا بالولادة الجديدة ، وإن كنا نلاحظ بسهولة ما وراء هذه النقلات المتتالية من طموح ، وثورة ، وكلها تشير إلى داخل متفجر ومتوثب لا يبدأ .

(ص ٣٣٢) : « باطنها يتغير ببطء ، ولكن ببات وإصرار » .

وحق هذا البطء ، لم يكن بظناً .

(ص ٣٣٢) : « يمتدح كل يوم من الحركة ، كل أسبوع من وثبة كل شهر من طفره ، إنها تكشف ذاتها طية وراء طية ، تنبثق من جولتها أنواع شتى من المخلوقات المتحضرة الصارمة . وتحاكم في الخيال أمها وزوجها ومسكنها وحظها ، تحقد على كل ما يطلبها بالرضى على حكمة الأمثال وعطف الهائم ولحولة الرجل » .

(ص ١١٢) : « أجل إن عاشور الناجي هو أبوه ، ولكنه يمثل في الوقت ذاته حقيقة أكبر من الأبوة ، وهم يهيم بهذه الحقيقة أكثر من الأبوة نفسها ، هي محور حياته ، ومعقد أمه ، سر ثقافته بالمعظمة الحقيقية » .

وهذا يبدو أصعب في إحاطة الحركة تمهيداً فانطلاقاً فمغامرة .

نتج من هذه العلاقة أن تمركز أبوه في الداخل مقبولا جائئاً ، بالحلب ، لكنه جاثم على كل حال ؛ فهل تركت له أمه في الخارج مساحة للحركة اللازمة لتفجر محتمل ؟

(ص ١١٢) : « اعترف شمس الدين بأن أمه قوية وهندية .

اعترف أيضاً بأنه يحبها ويعتزمها ، لا باعتبارها أمه فحسب ولكن بصفتها أرملة عاشور الناجي أيضاً » .

فماذا تبقى له ليفعلها ؟

حين أحاط به الزمن ، برغم قدرته على الاحتفاظ بكل ما يقع الآخرين - دونه - أنه ليس عرضة للشيوخوخة ، حين أحاط به مرور الزمن :

(ص ١٣٦) : « دارت برأسه أفكار شيطانية . وسرعان ما هرع

إليه عثمان الدرزي . ألقى من جنونه فتلاشت نوابه المستهتره . استسخط سلوكه . كلا ؛ لن يتحدى الهواء . لن يتمادى في ارتكاب الحماقات ، ستسحق فرصة فيتهزها . ستمرض تجربة فيخوضها » .

وكما قلنا من قبل ، لم تسحق فرصة ، ولم تمرض تجربة ؛ فقد أجهضت فرصة ولادة جديدة قبل أن توجد أصلاً .

٣/٥

وثمة نقلات واضحة تكاد تكون من النقيض إلى النقيض ، وكان يمكن الوقوف عندها بوصفها نقلات كيفية ، إلا أنها لا تمثل الولادة الجديدة في صنف حضورها ، لكنها تذكرنا - أيضاً - بالتفسير الكيفي الذي لا تشير إليه المقدمات ، مثل زواج محاسن البولاقية من حلمي عبد الباسط ، أو حتى مثل جنون ضياء ودروشتها ، فضلاً عن النقلات الطبقة أو الاقتصادية ، مثلما حدث عند استيلاء عاشور الناجي الكبير على بيت البنان ، أو عند إفلاس بكر الناجي .

وحق الانتحار ، فإنه يعد إجهاضاً لإعادة الولادة المحتمل (ولهذا حديث مستقل لاحق) .

وقد أوردت هذه الفقرة الاعترافية لتوضيح الفرق بين ما أعنيه من إعادة الولادة ، وما يمكن أن نلاحظه من مجرد التغير .

٤/٥

أما النقلة الصارخة التالية فجاءت في اتجاه معاكس ، أو قل : في اتجاه له انحرافه الخاص ، هي نقلة وحيد (ابن مساحة الناجي من محاسن البولاقية) . وبرغم التمهيد لها ، وطبيعة مساحة الغاضبة الخاصة المستفرقة في الخيال حتى قال له عمه رضوان :

(انظر كيف كانت النقلة بيولوجية ذات لغة جسدية - لا مجسدة)

« إنه يملك حواس جديدة ويرى عالمًا جديدًا هريبا »

(لاحظ توابك الجدة والغرابة)

« عقله يفكر بقوانين غير مألوفة »

فالمقل يلحق بنقلة الجسد النوعية ، فالجنون تغير في الكيان الحى / الجسد ، الذى أحد وجوهه ما هو عقل ، وليس الجنون ذهاب العقل ابتداء .

ومن خلال ذلك ينفصل عن الواقع حتى ينكره ، لكن انكاره ليس كاملا حتى يعفيه من استقباله بكل تحديات « الآن » . إنه إنكار حاصر .

« إنه ذكرى لا حقيقة ، موجود وغير موجود ، ساكن بعيد منفصل عنه بعيد لا يمكن قطعه »

وإذا كان عاشور الناجى الكبير قد ولد فيه مخلوق جديد إثر تحريك الجانب الآخر (الأم / الغريزة / الحياة) ،

(ص ٤٢) : « ها هو مخلوق يولد مكلا بالطموح الأسمى والجنون والندم . ويسأل الفوت من الرحمن فتسكب عليه حمر الفتن »

فإن جلال قد أعاد / استعاد الخبرة مضاعفة مغتربة مقنحة . إثر تحريك العدم / القهر / الرفض ، لا تحريك الحياة .

(قارن : « مخلوق جديد يولد مكلا بالطموح الأسمى » - شعور جلال بأن كائننا خرافيا يحل في جسده) .

وإذا كانت زهيرة - أمه - قد تلقت طفرات الداخر باستيعاب إرادة فتحقيق ، فإن جلال قد تلقى الانسلاخ مضاعفا مكثفا ساحقا خائرا مغيرا في جرة واحدة .

(قارن (ص ٣٢٣) : « يتمنى كل يوم من حركة ، كل أسبوع من وثبة ، كل شهر من طفرة عند زهيرة » .

أو (ص ٣٦٢) : « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تحرق كل مألوف » .

بـ « يد غطت الوجه فأخلقت باب الأبدية ، مهدمت الأركان تماما » .

فالنقلة هي النقلة ، والولادة هي الولادة ، ولكن شتان بين ولادة نتيجة تحرك ، تفجر وانبعث في اتجاه حياة ، وقرار واستيعاب ، مهيا بدت النتائج شاططة ومستغربة في أوطانها (عاشور الناجى) وبين ولادة في طفرات متلاحقة تسبقها وتلحقها إرادة طموح (زهيرة) ، وبين ولادة تسمح لكائن خرافى أن يلبس فجأة وتمازج كل الكيان الحالى المتجمد حتى العدم من حول الفقد والحياة ، حياة القدر (جلال) !

وقد ترتب من هذه الولادة أمران :

أولا : الرفض للإنكار : « كلا » - ثم : « لا أحد يموت » (انظر قبلا) .

ثانيا : الجنون و ضلال الخلود : (انظر بعد) .

فانظر بالرغم أنها موجات متلاحقة من الثورة والتغير ، إلا أن حدوثها على مراحل متتالية في الاتجاه نفسه : طموح وراء طموح ، يعلن ما وراءه من طفرة مصفرة وراء طفرة مصفرة ، إلى حد عدم إعلان الطفرة النوعية الكبرى التى نعيشها في هذا المرض لإعادة الولادة .

وتتلاحق هذه الطفرات حتى لا تكاد تتوقف ، حتى أنه من كثرة تلاحقها وما ترجع إليه من أفعال ، وزيجات ، وتقابلات اجتماعية وطبقية - من كثرة كل ذلك تصبح مثل نبضات القلب في كثرتها ، وحيويتها ، وتاليها .

(ص ٣٦٢) « وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تحرق كل مألوف » .

وتتميز هذه الطفرات المتعاقبة بأن إرادة زهيرة الواحة تمسك بعجلة قيادتها بقدر متميز من التحكم ، استجابة لفقرات التحرك الداخلى ورسائله ، فالداخلى يحفز ، لا يفرض نفسه بنوع جديد تماما من الإدراك ، فالنقلة . وزهيرة تلتقط هذا التحفز وتسير به في دروب الوعى بإرادة عكسية لتؤكد التغير حلقة ، بعد حلقة ، في اتجاه يكاد يكون معلنا من قبل ، وتظل تحافظ على الاتجاه نفسه طوال الوقت .

وتؤكد الإرادة في نقلات زهيرة فيما بعد :

(ص ٣٥٤) « إنها تطمح إلى اكتساب حق . في سبيل ذلك وطنت قلبها بلا رحمة . في سبيل ذلك تحس أحيانا بجيشان الجنون السامى في قدح من الحمر المقدسة » .

فتقرر - في حلم يقظة - الانقضاض على عزيز الناجى ، وسرعان ما تحقق حلمها من خلال حسن استيعابها لتفجرات الداخلى ، وقدرتها على صياغتها واقعا عيانيا يواصل مسيرتها .

٦/٥

أما نقلة عزيز ، وعلى الرغم من أنها شديدة الارتباط بآخر طفرات زهيرة - الطفرات المترجمة أولا بأول إلى طموحات محققة - ، فهي من حيث المبدأ أقرب ما تكون إلى نقلة عاشور الكبير التى انتهت إلى الزواج من للة . وهى قريبة من النقلة المجهضة لشمس الدين الكبير ، وذلك من حيث التوقيت (السن) والاتجاه ، (الجنس والزواج أو احتماله) .

(ص ٣٧٦) « وأهرب الجنون ما يصب المرء في كهولته »

٧/٥

أما الولادة / المارد / الجنون ، فهي ما حدث لجلال الكبير عقب أن اختطف المجهول « قمر » خطيبته دون أدنى تمهيد أو تبرير .

وقد أشرنا إلى بعض تفصيلاتها ونحن نتحدث عن مواجهة الموت ، (لفرة ١/٢)

ولا مفر من إعادة ، مع اختلاف السياق :

(ص ٤٠١) : « شعر جلال كأن كائننا خرافيا يحل في جسده »

(٦) المقدمات . . والمسارات .

لا تسمح هذه الدراسة المقدمة بالتمادي في إيضاح أطوار إعادة الولادة كما قدمها نجيب محفوظ في الحرائش خاصة ، إلا أنني أجد من الضروري الإشارة إلى تتابع المراحل على الأقل لحين الرجوع إليها مع اكتمال الدراسة بتفصيل أكثر ،

أولاً : فحة استعداد خاص لهذه الولادة ، بهذه الصورة المتبادلة ، وما جاء طوال الرواية من إشارات إلى أن عائلة الناجي - بوجه خاص - تمثل : سلسلة من الدعارة والإجرام والجنون ، بالإضافة إلى صور الجوع إلى السلطة في شكل الفترة الغاشمة والظلم حتى القتل .

وهي في الوقت نفسه عائلة تمثل سلسلة من المناجاة الصوفية ، والتوق للعدل ، وإطلاق إشارات الحياة : لإرساء دعائم الحق . فهل ياترى هذا الاستعداد بشقيه خاص بأسرة الناجي أم أنه يمتد إلى سائر الناس ؟

من رأينا أن ثمة عائلات تتميز بهذه الطاقة الحياتية المتدفقة المبدعة والمدمرة في آن واحد أكثر من غيرها ، وهذا ما يسمى الاستعداد الوراثي ، لكن الملحمة تربنا أن هذا في ذاته ليس استعداداً للجنون بقدر ما هو استعداد لوفرة الحياة ، أو زخم مخاطر ، أو مفاجآت تدمير .

وبالرغم من أن هذا التركيب يخص عائلة أكثر من غيرها ، إلا أنه بالتتابع الدقيق نتيقن أنه يمتد عام لكل الناس ، مع فارق الجرعة ، وحدة النقلات ، وبسطها على حدة أجيال ، أو تكثيفها في جيل واحد ، أو فرد واحد .

ثانياً : إن ثمة أحداثاً مرصوفة ، أو منفصلة ، تتجمع وتتفاعل مع هذا الاستعداد المتحضر ، وقد أشرنا إلى ذلك كلما سنحت الفرصة ، وقد نعود إليه في دراسة لاحقة بتفصيل أشمل .

ثالثاً : إن ثمة تغيرات مفاجئة ، تبدأ بطفرات الداخل ، مثارة أو غير مثارة بأحداث الخارج ، ثم الولادة الجديدة .

وأخيراً : إن مسار الولادة الجديدة ليس دائماً واحداً بل إنه يتراوح بين تجدد الشباب (مثل عاشور الأول) والرضا بالانسحاب (مثل شمسي الدين الأول) وسرعة الانحراف (مثل وحيد ، وجلال الثاني) والجنون المطبق (جلال الأول) .

خامساً : إن التغيرات في السلوك ، مثل تقلب محاسن البولاقية ، أو ما طرأ على بكر الناجي في بدايات الملحمة ، أو على فايز الناجي قرب نهايتها ، ليس مرصوداً بوصفه إعادة ولادة مما تعنيه هذه الدراسة ، وإن كنا لا نستبعد مثل ذلك من بعد أعمق . وكل ما أريد توضيحه بهذا الاستطراد ، هو أن المسألة ليست مسألة تغير نوعي في السلوك ، سواء إلى الانحراف (فايز الناجي) أو الجنون (مثل ضياء الشيكشي) ، وإنما التركيز لتوضيح طبيعة النقلات كما ظهرت في الملحمة ، بلا اعتراض على التعميم المحدود في مجالات دراسات عملية أخرى .

أما ولادة جلال الثاني إثر موت أمه عن ثمانين سنة ، فقد جاء أكثر مفاجأة . وأقل تفسيراً ، فقد يكون مفهومنا أن سلب جلال الأب خطيئته بدون وجه حق ، بعد تهشيم رأس أمه أمامه ، كفيل بأن يفقده توازنه ، فيتجمد ظاهره ، فيحل فيه الكائن الخرافي .

أما موت الأم وهي في الثمانين ، وابنتها في الخمسين ، فهو أقل قبولاً كتفسير لكل ما حدث من نقلة نوعية جسيمة . وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك .

على أية حال : ما يمتدنا هو أنها ولادة جديدة ، وإن كان مسارها لم ينته إلى جنون صريح ، أو زواج ثان ، فقد جرى في اتجاه انطلاق شبقى واندفاع تلذذي يعلن التخل عن البلادة والرتابة لا أكثر .

(ص ٤٥٠) : « أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكتابة ، لقد ولد شخص جديد مجهول الأصل » .

وحكاية مجهول الأصل هذه تستدعي وقفة جديدة قديمة ، إذ علينا ألا ننسى أن عاشور الأول كان مجهول الأصل من حيث ولادته الحقيقية وأن إعادة الولادة - مهما بدت مبرراتها - تبدو لأول وهلة مجهولة الأصل ، منفصلة عن أسبابها . لكن بالنظر في تفاعلات الكمون تبين أن ما هو مجهول هو الأصل من حيث حقيقة التركيب البدني وتفصيلات التفاعل ، وما حدث خلال حركية الزمان .

وهذا البعد هو ما يؤكد في قوة هذا النوع من الحك الحك الروائي ، حيث يساعدنا على تجاوز ما سمي بالشخصية النمطية ، والاحتمالية السببية التي غلبت على النقد مدة من زمان .

أما أنها ولادة فهي ولادة بنسب الألفاظ ، ولادة بطبيعة التعبير :

« وكأن يخفق بصدرى قلب جديد ، كسرت حاضري وذكر ياق . . . » .

حتى قال :

« وثار القلب ، والعقل والكبد وأعضاء التناسل ، وهتفت بشرى للشياطين ! » .

(قارن عاشور الناجي حين استشعر الولادة : « سأل الموت من السرهم فتسكب عليه خمر الفتن » بهذه الولادة : « بشرى للشياطين » .

ولا نجد ما نختم به هذه الفقرة أدق ، أو أدل ، مما دار بين دلال ، وجلال الابن :

« إنك ألد رجل في العالم . . »

فقال بشفة :

سمعت أن الرجال يولدون من جديد في سن الخمسين . فقالت بيقين :

ومرة أخرى في الستين والسبعين .

« حسنة في باطنه جعلته يحول عينيه نحو عمر القرافة ليرأى رجلا يخرج منه يسير في تكاسل » .

(كان هذا الرجل هو درويش زيدان ، ابن الشيخ حفرة زيدان ، رمز الشر الغيى واللذة العاجلة)

أليس في هذا التلاحق ما نريد ليوضحه من دلالة ؟

ثم تسير مسيرة عاشور كما ذكرنا ، وهو لا ينسى الموت ، ولا يفتعل الخلود ، وهو أول من تساءل : « لماذا تخاف الموت يا عاشور ؟ » .

ثم إنه كان منطقيا مع الحياة برغم ذلك ، حتى وهو يهرب من الموت بمغادرة الحارة فراراً من الطاعون ، برغم اعتراض زوجته الأولى وأبنائه منها ، وتنبه شيخ الحارة له ألا يهرب .

وتكرر ظهور عاشور الناجى فيها بمثل (من عدل ، وقوة ، وتحذ ، وانطلاق ، وتفجر ، وعود ، وتناقص مع الغيب ، وسمى إلى ما بعده) .

كما تواتر القول بعودته شخصيا :

(ص ٩٣) : « وأصر أناس رغم اليأس على أنه سيرجع ذات يوم » .

حتى قالت سحر الداية لفتح الباب (ص ٨٩) « وهى تحكى له أسطورة جده :

« كما أنقذه الله من الموت » ، وتفصل ذلك في الصفحة التالية :

« . . . وطال اختفائه حتى آمن الناس بموته ، أما الحقيقة التى لا شك فيها فهى أنه لم يمت » .

ثم يعود محفوظ يعلن خلوه عاشور الكبير في سياق موقف ضياء ، (آخر جبل الحرافيش ، شقيق ، عاشور الناجى الأصغر) يعلنها . . حين يقول عن خروج ضياء :

(ص ٥١٩) : « . . . مخرج إلى الظلام ، مسوقا بقوة خفية نحو ساحة التكية ، نحو خلوه جده عاشور » .

إذن فقد ظل هذا الحل بالإنكار والتأجيل قائما منذ البداية حتى النهاية .

وفي الصفحة نفسها كانت ثمة مقابلة بين اختفاء عاشور الناجى ، والزمن الذى لا يتوقف . وقد جاءت المقابلة نصا ، وفي سطور مفردة ، هكذا :

« لقد اختفى عاشور الناجى .

ولكن الزمن لن يتوقف ، وما ينهى له » .

وكان الملحمة برغم كل هذا التكرار ، والتأكيد ، إنما تضرب هذا الحل ابتداء ، بقولها إننا إذا نجحنا في أن ننكر الموت ، بإبدال الاختفاء به ، فلن ننجح في أن نوقف الزمن ، فالتحدى قائم وممتد ، ولن يعفينا منه أن نسعى الموت اختفاء ونروح ننظر من لا يعود . وكذا تعرى حل « المهدي المنتظر » .

٢/٧

ومنذ استوعب شمس الدين اختفاء أبيه ، وهو يواجه المشكلة ،

سادسا : إن إعادة الولادة لها علاقة وثيقة بالحدس النبوى والحلم بوصفها إرماسات دالة ، كما أن لها علاقة بالجنون الصريح كمنار محتمل (وكل هذه الأمور قد وردت بتتابع وأناة وتفصيل وتنويع طوال الملحمة ، هل نحو بعد إضافة تأكيدية لكل هذه الاتجاهات المعرفية ، تفسر بها بعض الفروض والنظريات العلمية ، أكثر مما ثبت بها طول باع محفوظ في الإلمام بها مما يستأهل المزيد من الدرس التفصيل ، الذى تأمل العود إليه مستقبلاً .

٧ - . . في مواجهة يقين الموت

(. . ضلال الخلود)

فلما كان الزمن هو الحقيقة الماثلة ، والموت هو اليقين الثابت ، ووعى الإنسان بهذا وذاك هو التحدى المصيرى ، أصبحت مسيرة الإنسان الفرد (بما يترتب عليها من احتمالات التأثير على مسيرة الإنسان النوع) - أصبحت متوقفة على :

كيف يواجه الإنسان - فردا - هذا التحدى البقيى الكيان في آن واحد ؟

وأحسب أن هذه هى قضية نجيب محفوظ فردا ، ومبداها .

١/٧

وأول ما تناولته الملحمة في مواجهة يقين الموت هو رفض إعلانه ، بدلا عن رفضه ، فما اختفاء عاشور الناجى الكبير إلا تعبير عن ذلك .

ويمكن ربط هذا الحل الأقرب إلى الهمم بفكرة الحياة الآخرة من جهة ، وفكرة المهدي المنتظر من جهة أخرى ، مارين بقضية رفع سيدنا عيسى عليه السلام .

وقد عبرت الملحمة عن هذه القضية بشكل مباشر وغير مباشر كما شاء لها نجيب محفوظ .

وما إن قارب عاشور الناجى الأربعين حتى أعلن - باللفظ - أن فكرة الخلود تراوده ، وكان ذلك مرتبطاً بشكل مباشر بالموت : « القرافة » .

(ص ٢٧) : « كان يحمل فوق كاهله أربعين عاما ، وكأنها هى التى تحمله في رشاقة الخالدين » .

بل إن تبادل العلاقة بالزمن (يحمل السنين أو تحمله) قد أوحى إلى منذ البداية بما يقدم عليه محفوظ في تطور ملحمة من الوقوف على هامة الزمان للتحكم ، بدلا عن مواكبته ، ناهيك عن التسليم له ، أو إلغائه ، ولا أتصور أنها كانت هكذا محسوبة سابقاً في كامل وعى محفوظ ، لكنها أطلت (هكذا) منذ البداية .

لكن لنر ماذا لحق - فوراً - بتعبير رشاقة الخلود التى وصف بها محفوظ الناجى الكبير في الأربعين ؟

على وسائل البقاء ، وليس على مسئولية الاستمرار إلى أفضل .
وهذا عراه أيضا محفوظ في الملحمة :
(ص ٤١٢) : سأل راضى جللا :
« لم لا تزوج بأخى ؟ »

« لم الزواج باراضى ؟
- إنه النعمة والأبوة والخلد .
لضحكك جللا عاليا وقال : ما أكثر الأكاذيب بأخى ! »
واندفع أكثر فأكثر للحل الثال :

٤/٧

وهو محاولة الاحتماء بالمال والسلطة ضد الضعف فالموت ، أى فى اتجاه خلود ما .
ولكن أى خلود هذا ؟ إنه خلود نسيان النهاية من خلال الإغناء فى بهر القوة المتزايدة أو الغيبوبة فى لين رفاهية مخدرة .
وقد ضربت الملحمة هذا الحل طوال الوقت ، برغم أنها لم تبرزه فى ذاته بوصفه حلا فى مواجهة الموت بشكل مباشر .
على أن الملحمة قد كشفت خواء الثراء فى ذاته ، ولا جدوى الجنس المنفصل عن الوجود ، وقصر عمر الوجاهة المتعالية ، وخواء الرفاهية المائعة ، وانتهاء مفعول الخدر المؤقت - كشفت كل ذلك بإلحاح يغبينا عن إعادته ، إلا أننا سنختار مثالين صارخين لإخفاق هذا الحل تماما :

صورتان أظهرتا هذا الحل ثم ضربتا وهرتاه بشكل صارخ :
الصورة الأولى هى صورة نهاية سليمان شمس الدين الناجى التى بشمعا محفوظ حتى بدت كاريكاتيراً منفرا .

(ص ١٥٣) : « ومضى يمشى بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المثلثة ، وتدل منه لخد مثل جراب الحاوى ،
فإذا تذكرنا تعبيرا سبقت الإشارة إليه وهو : « رشاقة الخلود » ، يصف به عاشور الناجى الأول وقد بلغ الأربعين ، لفهمنا إعلان إخفاق هذا الحل بتقديم هذه الصورة المقززة ، المنفرة ، التى أكملها بأن أوقعه العجز فى شلل نصفى بضعة أعوام ، وفى عته عقل (ص ١٦٧) . (وقد هجرته معان الأشياء) ثم فقد نفسه أيضا (ص ١٧٠) وتلاشت الدوافع والمعالى ، وتأكد أن الصورة المنفرة مقصودة حين يعيد تصويرها بعد أعوام :

« ظل يزحف على عكازين ، ويمجد فوق أريكة مثل قدر المدمس .

ثم تتباه (سليمان) حكمة لم يعرفها فى حياته ليلخص لشل هذا الحل :

لقال : إن الإنسان لعبة هزيلة والحياة حلم .
الصورة الثانية للحل نفسه تبدو فى بداية ادعاء جللا الأول الفتوة :

نفسها فجاءت دهوة أمه له وكأنها تقرأ الغيب : « فليمد الله فى صمرك حتى تلعن الحياة » وجاء رده :

« استودعك الحى الذى لا يموت »

ويبدو هذا الحوار الباكر بمثابة تهيئة ضمنية لعبئة الخلود إلا أن الله .

وعاش شمس الدين عمرا طيبا حتى لعن الحياة حقا حين رفض أن يتقدم فى العمر بمعنى الضعف داعيا « أن يسبق الأجل خصور الرجال » ، متمنيا أن يكرمه الله بالاختفاء مثل أبيه وهو فى غاية القوة والكرامة .

وكان شمس الدين فى محاولته الإبقاء على شبابه ، بالطرق الصحية والطبيعية ، كان يقدم الحل العادى - إن صح التعبير - وإن كان لم يستطع أن يوقف ظهور علامات التقدم فى السن (رمز : الشعر البيضاء ، فالإغماء العابرة)

ثم نكتشف أنه مهما نجح الشباب المتأخر ، والاستقامة ، والحفاظ على الصحة (مثل الأساليب الحديثة فى التخسيس ، والعدو . . إلخ) - مهما نجح كل هذا ، فما هو إلا تأجيل ، وليس أبدا حلا فالموت قادم لا محالة .

يعلن شمس الدين - وهو فى منتهى شباب شيخوخته - وجهه آخر يوقفه بينا يقين الموت ، وهو ما يفرضه على السائق منا بعد زميله من وحدة قاسية . فما هو ذا شمس الدين يقوفا صريحا فى صبيحته عند موت زوجته عجمية .

(ص ١٣٨) : « لا تركبى وحدى » .

٣/٧

تبدو المحاولة الثالثة فى مواجهة الموت كأنها حل مجازى إن صح التعبير ، حل يقول : إنه ما دام الإنسان ميتا ابن ميت فليتكبر فى أبنائه من صلبه ونلاحظ هنا كيف أن الملحمة لم تدع مجالا إلا وأشارت إلى هذا الحل ، سواء بتكرار الأسماء ، أو بتكرار السمات ، فشمع عاشور وعاشور (البدء والنهاية) وشمع شمس الدين وشمس الدين وشمس الدين ، وشمع سماحة وسماحة ، إلى آخر ذلك .

وكلما اعتل عرش الفتوة من يشبه عاشور (مثل فتح الباب) أو من يعد بأن يشبهه (جللا قبل أن يعلن جنونه) ، ارتفعت الأصوات أن عاشور رجع .

فكان هذا الحل هو الحل العادى بل لعله أقرب إلى ما هو عادى من محاولات استبقاء الشباب والصحة (شمس الدين) ، لكنه حل بالنسبة للنوع ، وليس حلا بالنسبة للفرد ، اللهم إلا إذا توحد الفرد بنوعه ، ولا يتم ذلك - طولا - إلا إذا توحد بناسه - عرضا - وليس فقط بأبنائه من صلبه ، فالشكلة هنا - كما تطرحها الملحمة ، وكما هى - هى فى الفرد بنهايته فردا ، مع عجزه عن التوحد باستمراره نوعا .

ويبدو أن هذا الحل هو المبرر للإنجاب فالتوريث فى النظامين الدينى ، والرأسمالى ، ولكن التطبيق يجعله مبررا للخلود بالاستيلاء

دارا خيالية سميت القلعة وفرشها بفاخر الثياب ، وحلاها بالتحف كأنه حلم الخالدين .

آه هاهو ذا يعلن بنص الألفاظ أنها المحاولة المخففة لخلود هلق . ثم بنص لاحق أكثر صراحة :

« لقد غرق في عظيم الحياة الدنيا ولكنه لم يغفل قط خداعها ، كان كأنما يتحصن ضد الموت ، أو يوثق علاقته بالأرض حذراً من خدره . » (ص ٤١٢)

وكان على يقين منذ البداية - برغم ثماديه - من فشل هذا الحل العادى البدئى ، كما كان على يقين من إخفاق الخلود فى الأولاد ، أو عن طريقهم :

« سيرت المال قوم آخرون وهم يغمرونه بالسخریات ، مستعجب الانتصارات الباهرة هزيمة أبدية »

ويقبل دعوة زينات الشفرا ، ويلوح الجنس بحل مبهج :

« - أقول لك إن الحياة ليست إلا الحب والطرب . »

وأتوقف عن الاستطراد هنا ، فانا لا أريد أن أفرد للجنس (فى الملحمة) موقفاً خاصاً كحل مستقل ، فهو يحتاج إلى دراسة مستقلة لاحقة متى سنحت الفرصة ، وإنما أكتفى بضمه هنا إلى ما يمكن أن يسمى الحل بالاستخفاف فى الوسائل مع تعميم النظر فى المواقب والغايات . وحتى تلميحات زينات الشفراء إلى أن اللذة لا تذهب معنا بل يمتصها الجسد والروح ولا يرثها أحد - هذه التلميحات تبدو لجلال مهرباً تيريرياً سخيفاً مثل قولها اللاحق عن الموت :

« إنه علينا حق ، وإن كنت لا أحب سيرته » (ص ٤١٥)

٥/٧

الانسحاب فى خلود ماسخ (الرهبة/ التكية) .

كما قلنا إن جدار التكية هو جدار الزمن الصامت ، نذكر بأن كل نداء أمها الغامضة ، وأبوابها التى لا تفتح ، وتسأل عاشور الناجى عما إذا كانوا يحسون بما لحق بالخارة من طاعون أم لا ، وأين يذهب موتاهم إن كانوا يموتون أصلاً ، كل ذلك فيه إشارة إلى إخفاق التكية بدلاً عن الخارة برغم الإغراء بالسلام ، والوجود فى الأحسان ، والهدوء الساحر ، والهمس الواحد

وبرغم أن محفوظاً لا يشجب هذا الحل صراحة ، بل إنه يكاد يدافع عنه ليس فقط فى الحرافيش ، وإنما فى تكرار صورة الدرويش فى كثير من أعماله ، فإنه فى عمق بذاته يكشفه ، وقد يعرضه ليقوم بدور تمريشة لالتقاط الأنفاس ، أو محطة لإعادة النظر ، لكنه سرعان ما يعرّبه بوصفه حلاً فردياً تماماً ، بل حلاً خادعاً فيه من الزيف أكثر مما فيه من التفاعل الحركى الخلاق ، يعلنها جلال الأول فى موقفه من التكية بعد أن أطبق عليه المارد الخرافى بعد وفاة قمر :

(ص ٤٠٢) : « باستهانة طرق الباب . لم يتوقع رداً . حرف أهم لا يردون . إنهم الموت الخالد الذى يتعالى عن الرد . »

حين فقد جلال قمر (بعد فقد أمه طفلاً) فاهتز كيانه ، وأعلن رفضه ، وانمحي الآخرون من وجوده ، وأعلن من ناحية أنه « لا أحد يموت » (ص ٤٠٣) ، ثم « هام بالمستحيل » (ص ٤٠٤) قبل أن يتبين ما هو المستحيل هذا ، حين حدث كل ذلك ، انفرد بنفسه وتحدى فأعلنها .

« نحن خالدون ولا نموت إلا بالحياة والضعف » (ص ٤٠٥) ، حين حدث ذلك وانطلق بالكائن الخرافى الجديد بين ضلوعه فكان قوة خارقة :

« احتل الفتنة بعد أن حسم المعركة فى ثوان مع سمكة العلاج ثم أصبح يتحرك بإلهام القوة والخلود » .

دون أن ندرك حتى هذه اللحظة : كيف انتهى أن يثبت مقولته هذه « إننا خالدون ما لم نضعف أو نستسلم أو نخن » .

بدا الأمر فى البداية أنها القوة ، والاستغناء ، القوة من كل مصادرها : « هذا الفتوات وتاج القوة والسيادة » ، والاستغناء عن الأساس بالغنائم وانتعالى على كل المواقف مصدر كل حاجة وضعف .

« ليس ثمة قوة تتحدا ، ولا مشكلة تشغل ، تركّز تفكيره فى ذاته ، تجسدت له حياته فى صورة بارزة واضحة المعالم والألوان »

لكن سرعان ما أعلن ضمناً أن هذا الحل الذى فرض نفسه فى حدود قوانين الحياة العادية ، وهو اجتماع الثروة ، والقوة ، والسلطة ، والاستغناء ، أعلن أنه : ليس حلاً ، لأنه لا يمنع الموت . بل إنه أدرك أنه حتى بفرض استعمال كل هذا لإرساء العدل ، وتعميم الخير ، كما فعل عاشور الناجى الكبير ، لن يكون هذا حلاً أيضاً ، ما دام الموت مازال يترصد لجلال « ظالماً » ، وللحرافيش (مظلومين) لا يملكون إلا الرضا حتى بالموت .

« - إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون » .

« يحقق هذا الحل « العادى » فيظل علينا التماضى فى الرفض الذى أعلنه عقب موت قمر مباشرة أن : « كلا » .

وكل غير ذلك ، على الطرفين ، هو الغياب بعينه .

السلطة والقوة ليستا حلاً ، سواء كان من ملكها هو العدل بعينه أم هو السلطة العاشمة :

لقد انتهى سمكة العلاج كما انتهى عاشور ، انتهى إلى اللاشئ ، « عمل من يستعبد ألا يستعبد من الكفر ، بل :

« أهوى باقة من اللاشئ » (ص ٤١٠)

نعم ، هذا جلال أكبر فتوة ، وأكبر تاجر ، وأغنى هوى ، (ص ٤١٠) لكنه :

« . . . لا يضرّتك (يا أبى) ما بلغت ، وأعلم أن ابنك غير صمد » .

« الظاهر متألق ينتضج بالقوة والسيادة والنهم ، والقلب أجوف تتلاطم فيه رياح الكآبة والقلق » .

« جمع الإناوات ، وتقبل الهدايا . . . وشيد العمارات ، كما شيد

لحياته ، بل كان يبحث عن شكل لموته ، القائم فعلا ؛ فقد بدا أنه انتهى بنهاية قمر .

(ص ٤٠٩) : « تجسدت له حياته في صورة واضحة المعالم والألوان ، حتى النهاية العائية ، بدءاً من رأس أمه المهشم ، ومعاناة الحارة المهينة ، وموت قمر الساهر ، وقوته المهيمنة بلا حدود ، وقبر شمس الدين الذي ينتظر الركب راحلا في إثر راحل .

ما جدوى الحزن ؟ ما فائدة السرور ؟ ما مغزى القوة ؟ ما معنى الموت ؟ لماذا يوجد المستحيل ؟

(لاحظ أنه لم يقل لماذا لا يوجد المستحيل !!! وإنما لماذا يوجد ؟) .

فقد راح بعد ذلك يحقق مستحيلا هو على يقين من وجوده ، وإن كان لا يعرف معنى لوجوده لأنه ضد الطبيعة ، مهما وعد وحل .

لم تنفع الحلول التسكينية بالقوة ، فالسلطة ، فالجنس ؛ لأن ميثا مستعليا وحيدا هو الذي يمارسها .

ومنذ بداية جلسته عند الشيخ شاور ، اتضحت فصلة هذا الحل المجنون عن الواقع الحى :

« وجد نفسه في ظلام حالك ، حلق فلم ير شيئا كأنما فقد الزمان والمكان والبصر » .

لكن فقد الزمان شيء ، وكون الوقت يمضى شيء آخر ؛ فبعد سطر واحد :

« مضى الوقت قليلا خائفا » .

وأیضا في الحوار بدا التسليم مطلقا منذ البداية :

عاد الصوت :

« - ماذا تريد ؟ »

أجاب (جلال) متنازلا عن كل شيء :

« - الخلود » .

وبعد تحذير حابر :

« - ستمضى الموت ، ولن تناله » .

يأتى القبول بقلب خائف (من الخوف أو من النوال)

« - ليكن ! »

فتعطى له الوصفة كاملة : « بالعزلة عاما لا ترى أحدا ولا يراك إلا خادملك ، تجنب ما يذهلك عن نفسك ! » .

(ويلاحظ هنا - في جملة اعتراضية - كيف أن جلالا بعد كل هذه الثورة ، لم يستطع أن يكفر ، كما رجحنا)

كما يلاحظ أن شاور نفسه طلب منه ما يوقفه على جاريته حواء حتى تنفق من ريعه على تكفير ذنبه .

فرفض الكفر هنا ، أو نفيه ، ربما يرجعان إلى موقف نجيب محفوظ أكثر من رجوعهما إلى طبيعة الموقف ، أو لعلهما يفسران نقطة الضعف في التجربة بما يبرر إخفاها على يد سم زينات فيها بعد .

أما أن هذا الخلود هو الموت عينه (مثلاً كان خلود التكية :

الرهبة/المهرب) فقد أعلن محفوظ ذلك منذ البداية على لسان الناس .

ولا أحسب أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإفصاح ، ولكن هذا ليس شجبا للتكية فحسب ، وإنما هو شجب للخلود ضمنا ، وهو يعلن من مدخل آخر أن الخلود هو الموت . أليس هو السكون والثبات مهما صدحت الأنعام وانساب الأناشيد ؟

٦/٧

أما الحل المجنون جنون العقم والوحدة فهو طلب الخلود الفعل لغرد بذاته ضد كل القوانين ، وبإذات ضد حركة الزمن . وهذا ما أسميناه ضلال الخلود :

وقد اقترن هذا الحل بشرطين منذ البداية (هما في العمق شرط واحد) هما : الكفر ، ومؤاخاة الجن .

ويبدو أن جلال وهو يغامر بدفع الثمن ، كان يلوح له أنه ، بشكل أو بآخر ، يمكن أن يتجاوز هذه الشروط بعد أن يضمن الخلود . لم يظهر هذا صريحا في نص المتن ، لكنه ، لأمر ما بلغنى متلقيا ، ربما لتعاطف خاص مع جلال في مخنته .

تمثل جلال جانب الخلود دون سواء من سيرة جده الأول عاشور الناجي .

قال جلال وهو يحاور المعلم عبد الخالق :

« - إن أعتقد أنه (جده عاشور) مازال حيا » .

وواصل :

« وأنه لم يمت » .

ولم يسمح لقول المعلم :

« إن الموت لا يخطئ المصالحين وإنه لا يتطلع للخلود مؤمن »

ثم يتطور الحوار إلى مواجهة صريحة ، وقبول كل الشروط ، ولا ينفع التحذير :

جلال :

« - إنك تخاف الخلود »

عبد الخالق :

« يحق لي ذلك . تصور أن أبقي حتى أشهد زوال دنياي ، يذهب الناس رجالا ونساء ، وأبقى هربيا وسط غرباء ، أفر من مكان إلى مكان ، أبیت مطاردا أبديا ، أبجن ، أحمى الموت » .

.....

« - وتجنب أبناء وفقر منهم ، وكل جيل تعد نفسك حياة جديدة ، وكل جيل تبكى الزوجة والأبناء ، وتجنس بجنسية الغربة الأبدية » .

ولكن جلالا لا يهيم كل ذلك مقابل :

« - وتحافظ على شبائك إلى الأبد » .

لكن المسألة خرجت عن دائرة التحذير ، والمنطق ، خرجت من زمن بعيد ؛ فقد بدا أن هذا هو الطريق/المخرج ، الأوضح من كل حسابات ، والأقوى من كل عقل .

ثم إن المحاولة بدأت بعد النهاية . لم يكن جلال يبحث عن حل

(ص ٣٢٩) : « وكأنه الموت وقد انتزع فتوهمهم منهم » .

أما المفظة المستقلة بلا زاوية ولا جامع ، فهي رمز رائع ومباشر لخلود عقيم ، وهي إعلان آخر أننا أمام الموت لا الخلود .

ولما كان الموت الحقيقى ليس هدما ، بل علاقة وقوف مؤقتة على طريق حركة ممتدة ، ولما كان اليقين بحقيقته هو الدافع لتجاوزه بقبوله والحركة فى اتجاهه بما يتجاوز العدم الذى يهدد به سوء فهمه ، فإن الموت الذى يرهب ، فنفر منه بلا طائل ، هو شيء آخر ، هو كل ما هو ضد الحركة والتغير ، هو إيقاف الزمن ، هو هذا الخلود (الموت الحقيقى) .

وقد كان هذا الحل يشمل كل مظاهر الموت العدمى فعلا :

« الحرمان من الناس ، واقتلاع جذور العالم الخارجى ، والتركيز على الذات ، منفردة ومطلقة » .

كل ذلك تأكد وتعمق من خلال علاقته بالزمن بما هو كيان متحد زاحف ، لا مهرب منه إلا بإيقافه ، والسيطرة عليه :

« حاصر الزمن وجهها لوجه بلا شريك ، بلا ملهة ولا غدر » .

لا لم تكن معايشة بل مواجهة .

« واجهه (الزمن) فى جوده وتوقفه وثقله » .

لا . . لم يكن فى جوده ، بل هو الذى شيأه .

« إنه شيء عتيد ثابت كثيف » .

وبدل أن يتحرك الزمن مارا به أو حاملا إياه (تذكر قول الملحمة عن عاشور الكبير إذ بلغ الأربعين : « كان يحمل فوق كتفه أربعين عاما ، بل وكأنها هى التى تحمله ») .

راح جلال يسك مفود الحركة من يد الزمن ليسيطر على حركته حتى يوقفها :

« إنه هو الذى يتحرك فى ثباته كما يتحرك النائم فى كابوس » .

إنه جدار خليط مرهق متجهج » .

ثم تتراعى الحقيقة التى تدور حولها الملحمة منذ البداية :

كأننا لا نعلم ولا نصادق ولا نحب ولا نلهو إلا فرأنا من الزمن » .

وتصل قمة المواجهة فى تعبير محفوظ :

« أما اليوم وهو يزحف فوق الثوان فهو يسطر راحته سائلا الرحمة » .

ولا يصبره على آلام هذه التجربة المجنونة إلا ما يؤمل به نفسه من أنه :

« عندما يدركه الخلود ، سيجرب آلاف الأعمال بلا خوف وبلا كسل ، سيخوض المعارك بلا تدبر . سيسخر من الحكمة كما يسخر من الحماسة ، سيتخذ ذات يوم حمادة الأسيرة البشرية » .

ما زلنا فى (ص ٤٣٠) ، ويخندع نفسه أكثر حين يؤكد لها ،

« أنه مؤمن بما يفعل ، لن يتراجع ، لن يخشى الخلود ، لن يعرف الموت » .

ويتجاوز - فى أمانيه التى يصبر بها نفسه - فصول السنة .

(ص ٤٣١) : « سيظل الكون خاضعا لتقلبات الفصول الأربعة ، أما هو فربيع دائم » .

ومعنى نفسه بتجاوز قانون الكون الحالى لأنه :

« سيكون طبيعة كون جديد ، مستكشف للحياة بلا موت ، أول رفض للراحة الأبدية » .

يتصور ، أو يصور لنفسه ، أن الخوف من الخلود ، هو الخوف من الحياة :

« إنما يخشى الحياة الجبناء » .

(فيستسلمون للموت كما نعتهم منذ قليل (ص ٤٠٥) : « نحن خالدون ولا نموت إلا بالحياة والضعف » وهذا هو ما فصله عنهم استعلاء : « إنى أحقر الناس ») .

ومع بلوغ القصد ، وتثبيت الضلال ، يمتلئ ثقة بالوصول إلى بغيته ، دون أن يختبر ذلك : فاليقين هنا لا يحتاج إلى اختبار ، مثله مثل كل الضلالات .

(ص ٤٣١) : « إنه عمل بروح جديدة قلا أصطافه ، تسكره بالإلهام ، تنفحه بالقوة والثقة » .

وتتعد قدرته إلى اختراق أسوار الآخرين (وهذا عرض آخر دال) دون استئذان :

« بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر » (فى آن واحد) .

وحين يعدد المكاسب تبدو كلها فى اتجاه ما تمنى ، إلا الأخيرة منها ، يقول :

« لن يبتلى بالتجاعيد ولا بالشيب والوهن » . (فيذكرنا برهب جده شمس الدين) .

« لن يحفونه الروح ، لن يحمله نمش ، لن يضمه قبر ، لن يتحلل هذا الجسد الصلب » . (فيذكرنا بموقفه من موت قمر ويحمده) .

وفجأة يكمل :

« لن يدوق حسرة الوداع » .

فتساءل كيف ؟

إنه إذ يخلد . . فإن كل من سواه يفارقه كما ينهب المعلم عبد الخالق . ثم إنه إذ حصل على الخلود ، لم يفكر ثانية فى أن يمد هذا الاحتمال إلى غيره ، حتى ممن يجب أن يؤنس ، فكيف أنه لن يدوق حسرة الوداع ؟ الأولى أن غيره ببقائه حيا هو الذى قد لا يدوق حسرة وداع مادام (جلال) لا يموت .

ولا أريد أن أعدها سقطة محفوظ ، ولكننى أتصور أن جلال فى لحظة انتصاره المجنون هذا قفز إلى مكان ما من وعيه أصل الدافع إلى هذا الجنون : وهو هزيمته أمام موت قمر ، وما صاحبه من حسرة الوداع ، وكأنه بذلك يقول إنه لما انتصر على الموت كأنه استرجع قمر ، لأن هزم من هزمها ، فلن يدوق - بذلك - حسرة الوداع .

أو لعله خلط بعلم بداية تخلخل الجنون بعد يقين الضلال . وهو يعلم أنه المجنون ، فبصيرته مازالت حادة بقدر كاف . فهو يتساءل بعد انتصاره ، يسأل مؤنس العال :

« ألم يظن أحد بى الجنون ؟ » .

ولا ينفعه انتصاره فى استعادة العلاقة مع الآخرين الذين ألغاهم منذ زمن ، برغم الفتنة والقوة والنصر . ولا تزيده محاولات اقترابهم منه إلا إحساسا بالرفض والكراهية .

ولعله من المناسب أن نلاحظ أن الوحيد في الملحة الذي قُهر حق ناهز المائة كان شخصاً عادياً ، سكيراً طيباً ، فحلاً ، حاضراً ، ثانياً متزناً ، وهو عبد رب الفران (والد جلال الأول) .
كذلك ماتت زينات الشقرا (أم جلال الابن) عن ثمانين عاماً .
فهل يريد محفوظ أن يبيننا إلى أن الشخص العادي ، الذي يواجه الموت العادي لا أكثر ولا أقل .. هو الأطول عمراً ، إن كان طول العمر هدفاً تسكينياً في ذاته (؟) .

٨ - الخاتمة . .

ليس من مهمة الملحة أو الرواية أن تقدم غرضاً لمازفها ، أو مازق الحياة ، أصلاً . ومع ذلك فقد بدا أن محفوظ يهيم أن يقدم حلاً ما ، بل لحل لا أبالغ حين أقول إنه بدا وكأنه ملتزم بذلك .

ولعل أضعف ما في هذا العمل هو بهائيه ، ونظراً لأنني أحببت هذا العمل عدة مرات بعدة سبل في عدة مواقف ، وأنني كلما عدت إليه ازدادت حبه لـ فإنني أميل ألا أشجب خاتمته في هذه الدراسة المقدمة ، وأكتفي بالتنبيه إلى بعض ما يمكن النظر فيه :

فقد جاءت نبذة الخطابة في الخاتمة عالية نسبياً ، وإن لم تلح منها الملحة طوال المسار .

وقد وجه حاشور الأخير جهده لحمل الناس ، لا القائد الفرد ، حل لحمل المسؤولية برمتها ، ولكن بصورة لا تتفق مع ما أوحى به الملحة طوال مسارها من خطورة دور الفرد بشكل يحتاج إلى جهد أكبر ومعاناة إبداعية بلا توقف ، في محاولة الخروج من مازق لا يبدو له حل حتى في التنظير الفلسفي أو السياسي المباشر . أما أن يعلن الإبداع الروائي (وهو متقدم عادة على التنظير الفكري . وعن الممارسة الوافعة) - أن يعلن حلاً بهذا الوضوح ، فإنني رفضته .
يقول حاشور الصغير ،

« لقد اعتمد جده على نفسه ، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر » .

وظاهر التناقض هنا أنه هو الذي خلق . ثم ما هذا الاستقطاب (على حين) ؟ ، وهذا الانطلاق (لا تقهر) ؟
ويبدو وجه حق أيضاً - حق مستمد من مسار الملحة أساساً - أحاد محفوظ للتكية موقعا ما كان لها أن تتميز به في النهاية بعد ما عرأها كل تلك التمرية ، وإن كان محفوظ قد فتح بابها للإثراء بما هو غريب مفتوح النهاية مولد للإبداع ، إلا أن حضور هذا البعد كان ثانوياً إذا ما قيس بتأكيد السكينة الهامدة (رغم وصفها بالصفاء) .

ثم إن محفوظ (حاشور الأخير) ، وبطريقة قد تلغى احتمالات الإيجابية التي رجحناها حالا ، عاد ففتح بابها ، ليخرج منها درويشا (كأنه مندوب فوق العادة لحاشور الناجي الكبير ، المختفي ، المهدي المنتظر) يعلن أنه :

« هذا سيخرج الشيخ من خلوته ، وسيهب كل فق نبوتا من الحيزران وثمرة من التوت » . (ص ٦٧)
فنفث طويلاً أمام « ييب » ، وأمام « ثمرة » ..
فأين : يحصل ٩٠٠ ، وكيف البذرة ؟

« ما أكثر الكره وما أقل الحب » .

ويتوحد مع المثلثة بإعلان مباشر :

« سبني كل شيء في الحارة ، وبقي هي » .

ويعترف أبوه بذلك :

(ص ٤٣٧) : « أصبح قريباً بين الناس غرابية المثلثة بين الأبنية .

إنه مثلها قوى وجليل وعظيم وغامض » .

وفوق المثلثة يزداد انفصاله عن الناس الناس :

« كل شيء تحته هاروق في الظلام ، لعله لم يصعد ولكن قامته طالعت

كما ينفي لها . عليه أن يرتفع ، أن يرتفع دائماً » .

وفوق القمة تسمع لغة الكواكب ، ومسارات الفضاء ، وأمان

القوة والخلود ،

ثم يتوحد بالكون ذاته :

« من هذه الشرفة يستطيع أن يتابع الأحيال في تعاقبها ، ... وأن

ينظم بصفة نهائية إلى أسرة الأجرام السماوية » .

لم يعد بشراً !!!

ثم تأت النهاية حل يد زينات الشقرا :

فبداية تمرى إخفاقه أمامها وهو في عز انتصاره .

وقالت لنفسها : « إنه لقد قلبه كما لقد برأته ، وأنه لا يتباهى

وهو لا يدري بقسوته مثل الشتاء » .

ومرة أخرى يفقد منطق التسلسل ، فكما ذكر منذ قليل أنه لن يدوق

حسرة الوداع ، وليس ثمة ما ينتظره إلا الوداع ، يرجع فيقول لزينات

الشقرا إنه يعمل بتصالحها الغالية حول قصر الحياة .

أي قصر وأية حياة وقد بلغ - في تصوره - مبلغ الخلود ؟

وتلتقط زينات غرله .

وقالت لنفسها : « إنه لا يدري ما يعنيه كلامه » .

لكنها تضيق : « وأن الشر يرفع الإنسان على رغبته إلى مرتبة

الملائكة » .

وهذا أيضاً تعقيب يحتاج إلى إعادة نظر ، لعلنا نستطيع التكهن بما

تعنى زينات في هذا الموقف ، أمي الملاك إذ ستخلصه بالقتل عما آل

إليه ، أم أنها إذ تقتله .. وتعتبر ذلك بمثابة : أنها تنتحر برمي وإرادة

لا تفعل إلا الخير له ، ولها وللناس ؟ أم أنها تعنى أن غرله وكلامه الذي

لا يعنيه بالنسبة لشكرها على ما تقوله بشأن قصر الحياة ، هو عكس

ما تراهي له من إمكانية الخلود ، فهو بذلك ، وهو على قمة قمم الشر

(بما هو خلود) ، قد تراجع إلى تواضع الضمف فبدا ملاكاً ؟

لست أدري .

وثان النهاية حين أعلنته (وهي تنتحر بقتله) :

« الموت يطل من هبتك الجميلتين » .

فهرد بعناد :

« الموت مات يا جاهلة » .

ثم يموت على حافة حوض الدواب ، جثة صملاقي يفضاه ملقاة بين

العلف والروث .

ويموت جلال يعلن إخفاق آخر الحلول ، الحل بلجنون » .

ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي حق مواكب لمسئولية وهي الإنسان ، ومن أهمها العدل الذي شغلت مساحته ما يحق لها أن تشغله طوال الملحمة .

وأن ما يمل خطوة ولادة الذات ، فالالتحام بالناس في إطار العدل ، هو الوعى بما بعد الإنسان ، طولا وعرضا .

« من هنا يصبح الموت في هذا الإطار نقطة لرد ، لا محتاج لكل هذا الجزع مادام ثمة من يكتله ويمثله عرضا ، وما دام ثمة ما يلوب فيه ويمثله طولا . وقد قالت الملحمة كل ذلك .

١٠ - آفاق واحدة

لا يكتمل هذا العمل - بداية - إلا باكتماله من حيث محاولة ربط مختلف أبعاده ، ولست متأكدا إن كان ذلك سوف يكون من أوائل ما سأقوم به في المدى القريب ، لذلك فضلت أن أشير في عجالة إلى هذه الأبعاد ، مجرد عناوين ، وملاحظات ، لعل في ذلك ما يحفز إلى الرجوع إليها من جهة ، أو لعل فيه ما يذكر قارئ هذا العمل المقدمة إلى أن المسألة لم تتم فصولا ، فيلتبس لي العذر فيها افتقده عما قصرت في تقديمه ، برغم أنه لم ينب عنى .

ومن تلك الآفاق الواحدة :

- ١ - كيف تناولت الملحمة البطولة من كل الوجوه ؟
- ٢ - وماذا عن دورات الحياة في تنوع حضورها في الملحمة (مثل : دورات الثروة ، ودورات الفتوة ، ودورات الحياة .. إلخ) ؟
- ٣ - وأين موقع الجنس - بصنوفه ، وكما ورد في الملحمة - من قضية الحياة والموت ؟ وهل له صور حية وأخرى ميتة ؟
- ٤ - وما مساحة كل من : الحلاء ، والغموض ، والظلمة ، والظلام ، والمجهول ودلالاته ، كما وردت في الملحمة وكما ألت عليه ؟
- ٥ - وكيف وظف محفوظ الأحلام بطريقة مباشرة ، هل نحو أكبر دلالة ، وأقل تكثيفا وروعة ، من عمله التالي (رأيت فيها يرى النائم) ؟

٦ - ثم كيف تناول بعد الجنون ؟ وكيف وظف لفظ الجنون ، فاختلطت الأمور ، أوتعددت الدلالات ؟

٧ - ثم ما موقع الحدس التنبؤي من إحصاد الولادة ، والحلم ، والجنون ؟

٨ - وما موقع القتل - وكم تكرر - (وفي درجة أقل الانتحار) من قضية الموت من خلال ما قدمنا ؟

٩ - وكيف تواترت العلاقة بالألم ، والأرض ، والرحم ، وعلاقة ذلك بما يسمى عقدة أوديب ؟

١٠ - وما دلالة الزواج الثاني ، الذي بدا كأنه حل جاهز في أكثر من جيل (حوالي خمسة) ؟

١١ - وأين يقع الدين ، والإيمان ، من مسيرة التحديدات ، بأبعادها المتعددة ، وحضورها صراحة أو ضمنا ؟

وأخيرا ، فالوعد يفتح باب التكية كان لمن يخوضون الحياة ببراعة الأطفال وطموح الملائكة . .

فضلا عن الشك في طبيعة براءة الأطفال وقصورها ، بل إسهامها في التهيئة لكل شر من خلال التماذى في تقديسها ، فإنه - قطعا - ليس للملائكة طموح .

٩ - . . . المخرج

وبالرغم من أن محفوظ قد أمهى هذا العمل الرائع بما لم أستهغه ، فقد عشت الملحمة بما أعطت وما وعدت بحيث أستطيع أن أقول إنها قد أشارت إلى التوجه الخلاق نحو المخارج الحقيقية لموضوعة الموت وتحديات زحف الزمن على الوجود الفردي ، وهذا أيضا مبحث يحتاج إلى دراسة مستقلة ، فأكتفى حالا بالإشارة إلى ما أشارت إليه الملحمة .

ذلك أنه بعد أن أخفقت كل حلول المواجهة ، مواجهة الوعى بيقين الموت ، من أول الإنكار ، والتأجيل ، والعمى ، والحرب من والحرب إلى والحرب في وبعد أن أخفق الجنون في إيقاف الزمن وصعد الموت ، وحتى بعد أن أخفق الحل الأخير كما ورد في الخاتمة بما أعده نوعا آخر من الحرب « في الناس = الخرافيش » ، وهو بدليل أرقى من الحرب في الأبناء من صلب الفرد ، وأن كان أكثر تجريدا وأخفى أنانية ، إلا أنه هرب أيضا - أقول - بعد كل هذا الإخفاق تبدو المسألة كأنها بلا حل .

وأكتفى هنا بالإشارة إلى أن الأمر ليس كذلك تماما ، فقد أعلن محفوظ من خلال الملحمة (وليس بهائيتها) :

أن الفرد لا يولد إلا إذا ولد نفسه باستيعابه طفرة تخلقه من واقع جدلية وجوده .

وأنه لا يلد نفسه إلا من وقع ما يجتصر به داخله وخارجه من علاقات ونبض ومواجهة فاعلة متفاعلة مع الناس والطبيعة على حد سواء .

وأن هذه الولادة ليست حلا وإنما هي خطوة ضرورية وبداية واحدة .

وأما (إعادة الولادة) إذا انتهت إلى التركيز على الفرد فهي موت جديد ، في صورة الانحراف ، أو الاختراب ، أو الجنون ، وكل ذلك يلغنها تماما ، إذ ينتهي إلى عكس ما تفجرت من أجله ، وإليه .

وأن هذه الولادة المتأخرة هي الإبداع البشري الناتج عن اكتساب الوعى بكل طبقاته وتضفيرها معا ، وهو ما يمكن أن أسميه إبداع الذات .

وأن هذا الإبداع لا يتساقى إلى غايته - للفرد - إلا من خلال احتمال تكراره عند الناس ، كل الناس ، وترجيح فرص هذا التكرار انطلاقا من المبدع الفرد هو أول علامات التوجه الإيجابي نحو المخرج الحقيقي .

وأن هذا الاحتمال - ولادة الذات - لا يتم إلا بوسائل وفرص ،

● ملحمة الموت والتخلق في الحرايش

١٦ - وكيف وظف محفوظ تكرار الرحيل والاختفاء لفتح آفاق ما لم يذكر صراحة ؟

١٧ - ثم بوصفها رواية أجيال ، ألا يجدر أن تقارن بأعمال محفوظ نفسه في روايته : الثلاثية ، وأولاد حارتنا ، أوفى أعمال غيره ، وأقرب ما بدأت به هو مقارنتها بمائة عام من العزلة لجابرييل جارسيا ماركيز ؟

١٢ - وما علاقة التكية ، وطبيعتها ، بما يقابلها في مقام الجبلوى مثلا ؟

١٣ - ولماذا كان الإفراط في إطلاق الحكم طوال القصيدة ، دون مراعاة حل لسان من تجري الحكمة ؟

١٤ - وهل كانت للأسبغ دلالة في ذاتها ؟

١٥ - وكيف تناولت الملحمة موضوع العلاقة بالآخر من خلال هذا البقن بالموت بصفة خاصة ، والوعى بالمسار ؟

محفوظ

الهوامش :

● حين همت أن أكتب هوامش لهذه الدراسة وجدتني أقوم بعمل آخر ، مفارن ومتكامل ، يكاد يفرق الدراسة الأولى ، ثم لمحت كل هذه الأفاق التي أشرت إليها في نهاية الدراسة ، والتي لم أتمكن من تناولها ، ففرت أن أتوقف بعد الهامش الأول الذي يقدم محفوظ شاهرا .

وقد قدرت أن هذه الدراسة هي بمثابة المتن الذي لا يحتاج إلى هوامش ، بل إلى شرح هل المتن أوجز أن أتمكن منه بما ينبغي .

(١) نعم : هي ملحمة .

هي : قصيدة بأسلوبها الشعري المميز . هي قصيدة بصورها المكثفة : ولهاهاها التصاعد المتناغم ، المتبادل بين اللهاة الموقف ، والأنسب العذب ، وتخليقها للغة ، وتفجيرها لطبقات المعاني في المقطع الواحد ، إلى آخر ما يمكن أن يتصف به الشعر :

- في ظلمة الفجر العاشقة ، في الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة .

- عندما تشرق الوجوه بشيء السمح ، وحتى الحشرات تمسك من الأذى .

- رغم ذلك هفت في ضميره الوسواس كما يجر الذباب في يوم فالظ .

- سرى التوقع في ثنايا الحمول .
- حتى اصطبح الأفق بحمرة نفية منباهية ، ثلاثت أطرافها في زرقة "قبة الصافية" ، وأطل من وراء ذلك أول شعاع مغسول بالندى ، وتراءى الجبل رؤينا صامدا لا مباليا .

- ركب عناد ذو عين واحدة .

- كان يذوب في السماع تحت ضوء البدر الذي حول بكيمائه بلاط الساحة إلى فضة

- تراس جديها كالشمعدان الفضي . شيء هتب به أن الجبال الأمر قد خلق للقتل ، وأن الأسي أثقل من الأرض وأثقل من الهواء ، وأن الإنسان لا يتنفس بحرية إلا في منفى الحجر .

- تسقط الأمطار فوق الأرض ولا تتلاشى في الفضاء . وتومض الشهب ثانية ثم تنهار . والأشجار تستفرل منابتها ولا تطير في الجو ، والطيور تدوم كيف شاءت ثم تأوى إلى أحشائها بين الغصون . ثمة قوة تغري الجميع بالرقص في منظومة واحدة لا يدري أحد ما تعانيه الأشياء في سبيل ذلك من أشواق وعناء . مثلها تتلاعب السحب فتفجر السماء بالرهود .

رسائل جامعية

واقع النقد الروائي العربي

وأفاقه

حميد لحداني

اختلاف مناهج نقد الرواية وتباينها

بيّنا في مجموع الدراسة أن حركة فنّ النقد الروائي في العالم العربي جُرّبت، واختبرت جميع المناهج النقدية التي وُجدت في الغرب، ابتداء من المنهج الفني إلى المنهج البنوي ومروراً بالمقاربة التاريخية، والسيكولوجية، والنفسية، والموضوعية، مما جعلنا نُخصّص لكل منهج فصلاً مستقلاً من الدراسة، ما عدا المنهج الفني الذي اعتبرناه نمطاً من أنماط المعالجة الشكلية بمعناها الأكثر عمومية، ولذلك خصصنا له فصلاً في بداية الفصل الذي درسنا فيه المنهج البنائي. ولكن هل كانت هذه هي كل الحدود المنهجية المستخدمة في النقد الروائي العربي؟

إننا نعتقد أن الممارسات النقدية التي جُرّبت في حقّ دراسة الرواية تحت عناوين أخرى مثل - المنهج التفسيري أو الفلسفي^(١) - يمكن أن ترد كلها إلى أحد المناهج المدروسة. ولقد لاحظنا بشكل خاص كيف كان المنهج الموضوعاتي قابلاً لاستيعاب جُلّ التسميات والعناوين المنهجية التي استخدمت في النقد الروائي والأدبي بشكل عام، كالنقد الأسطوري والوجودي ونقد القرائن الحضارية، إضافة إلى الهرمينوطيقا (التأويل) والمنهج الفلسفي.

الثقافة الغربية مصدراً للمناهج النقدية :

لاحظنا أن جميع المناهج التي استخدمت في تحليل الرواية العربية مستمدة من الغرب^(٢). ولا نعتقد أن في هذا الجانب ما يثير الشك في قيمة الممارسة النقدية العربية لأن القول بأن هذه المناهج نشأت في بيئة غير عربية، وهي لذلك مرتبطة بواقع وثقافة الموطن الذي ظهرت فيه، وإن كان يحتوي على بعض الصواب، فإنه رأى استخديم في الغالب لغاية الوقوف في وجه كل استفادة من التطور المعرفي في الغرب^(٣)، مع أن أغلب الحقائق التي توصلت إليها

●● يشكل هذا البحث خلاصة مركزة لأطروحة دكتوراه الدولة التي دافعنا عنها مؤخراً، وهي بعنوان «النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق»^(٤). ولم نتيح في هذه الدراسة طريقة المسح التاريخي لحركة النقد الروائي العربي، كما كان مألوفاً في الدراسات السابقة، بل وجهنا كامل اهتمامنا إلى دراسة مهدانية لولفات نقد الرواية ذاتها، سواء من حيث جانبيها النظري (اعتماداً على المقدمات والمداخل المنهجية) أو من حيث الجانب التطبيقي (اعتماداً على النّون)، كما نجّهنا، من الناحية المنهجية أن ننظر إلى الأعمال النقدية من زاوية منهجية واحدة، لأن من شأن ذلك أن يجعلنا نقف إلى جانب أحد المناهج المثبتة معتبرين كل المناهج الأخرى مخالفة منذ البداية لما هو مطلوب. لقد تبين لنا أنه لا بد من اختيار منهج وصفي مهّاد حتى نعطى لأنفسنا الفرصة أولاً لدراسة التصورات والممارسات النقدية في العالم العربي ونقّطها في مناهجها المختلفة. وتبين لنا أن النظرة السيمائية باعتبارها تأملاً وصفياً وإستيمولوجياً هي أنسب المناهج لتحليل النصوص النقدية الروائية العربية. وهكذا قدمنا في فصول الدراسة الخمسة تحليلاً للجانب النظري والتطبيقي في أنواع من الممارسات النقدية الروائية العربية حصرناها في المناهج التالية :

- ١ - المنهج التاريخي .
- ٢ - المنهج الاجتماعي .
- ٣ - المنهج الموضوعاتي .
- ٤ - المنهج النفسي والفضالي .
- ٥ - المنهج البنائي .

يشكل هذا البحث إذن خلاصة ما قمنا به في هذا العمل، كما يحتوي على أهم الاستنتاجات التي توصلنا إليها، بالإضافة إلى أننا طرحنا فيه تصورنا لما ينبغي أن تكون عليه الممارسة النقدية الروائية في العالم العربي .

● ● ●

(١) أعدنا هذا العمل مع استاذنا الدكتور محمد الكتّان، ودافعنا عنه بالرباط بتاريخ ٨٩/٩/٢٢ .

(٢) لاحظنا أن غال شكري لم يستطد مباشرة من المنهج الموضوعاتي الغربي، إلا أنه تأثر بالفلسفة الوجودية، وجمع أشقاتاً من معطيات المناهج الأخرى، وهو لذلك بقى غاضباً لتأثير الغرب .

(٣) انظر ما قاله : «أفوضاض محمد» في رسالته : «النقد الروائي في المغرب»، وهي مرفوعة على الآلة، وسجلت في خزانة كلية الآداب . فاس، تحت رقم : ٣١٣ . وخاصة ماورد في الصفحة ٢٨٤ الفقرة الثانية السطر الثاني .

وذلك من أجل ضمان استمرارية العمل ؛ قصْدُ تجاوزة الملاحقة إلى المساهمة الإبداعية في هذا المجال .

٢ - القدرة على مثل ما يصدر في الغرب : والعائق الأساسي في هذا الجانب قائم في تحديد المفاهيم والمصطلحات .

ولقد تبين لنا من خلال دراستنا للجوانب النظرية كيف أن بعض النقاد ابتسروا النظريات والمناهج التي استفادوا منها أو اقتطفوا منها جوانب جزئية ، أو ركبوا بين بعض المناهج دون سند إستيمولوجي أو فلسفي يميز هذا التركيب ، وهذا راجع بالطبع إلى ضعف المعطيات الثقافية المتخصصة ، وغياب الكتب التقنية الضرورية لقيام كل بحث علمي في مجال النقد ، فالعالم العربي يفتقر إلى قوائم المصطلحات السردية . والباحث إذا أراد أن يقتحم النظرية النقدية الغربية عليه أن يقوم هو ذاته بتحديد قاموسه الخاص ، ولهذا السبب تبين لنا كيف أن ترجمة بعض المصطلحات الحديثة في مجال نقد الحكيم ظلت رهينة بجتهادات الأفراد المعرضة للخطأ^(٦) .

هذا إلى جانب أن بعض الدارسين لم يأخذوا المناهج النقدية من مصادرها الأصلية كما حدث بالنسبة لبعض الدارسين وهو ما يؤدي إلى إزكام للمعلومات بخالف نظام تراكمها في مواطنها الأصلية ، ولهذا تأثير سلبي على المسار الطبيعي الذي ينبغي أن يتخذه البحث في النقد الروائي في العالم العربي .

٣ - الإبداع ، والإسهام : إن الإبداع ، والإسهام متوقفان على توافر الشروط الثقافية ، والحضارية الضرورية . هل أن الأمر ينبغي أن ينظر إليه من زاوية نسبية ، ذلك بأن نقل التجربة النقدية الخارجية لا بد أن يكون مشبعاً بالمعطيات الثقافية الذاتية ، لذلك سنلاحظ في النقطة الموالية تحت عنوان « الميل إلى التركيب » كيف أن الناقد الروائي العربي كان مهووساً بالتركيب ، وكيف أنه كان يجد في هذا التركيب هامشاً لمجال إبداعه الخاص . ولعل هيمنة الحس الاجتماعي بشكل خاص لم يترك للناقد الروائي العربي فرصة لاختيار مناهج خالصة كالمناهج البنائية^(٧) ، أو منهج التحليل النفسي . وقد يكون في هذا التركيب نوع من الإبداع ، خصوصاً إذا هو قام على الوضوح الفلسفي ، والإستيمولوجي ، وهو ما نعتقد أنه تحقق بشكل ما في محاولة جورج طرابيشي ، بينما بقيت المحاولات الأخرى - المقصودة وغير المقصودة - تفتقر إلى ذلك الوضوح .

أما الإبداع ، والإسهام في تطوير النقد الروائي على المستوى العالمي فلعله الآن يُعَدُّ مجرد طموح يُرْجى تحقيقه في المستقبل ، وحصوله متوقف على تلك الشروط التي تحدثنا عنها أعلاه .

٤ - الميل إلى التركيب :

ولاحظنا في أغلب الاستنتاجات الواردة في نهاية كل فصل أن تبني المناهج قليلاً ما جاء - انطلاقاً من المقدمات المنهجية نفسها - أحاديّاً ، فقد كان هناك دائماً ميل إلى التركيب بين المناهج المختلفة ، وحتى إذا كان هناك حرص على أحادية المنهج في المقدمات ، فإن

نظرية النقد الروائي في الغرب ، كانت ذات طابع شمولي ، لأنها كانت تركز في كثير من الحالات على الانساق العامة للإبداع في الحكيم عند الإنسان أينما كان موطنه وكيفما كانت ثقافته . وأنه ليصعب كثيراً على من يقول بذلك الرأي أن يلقى على سبيل المثال أهمية المربع السيموطيقي في تحليل كل خطاب سردي ، مهما كانت اللغة التي ينتمي إليها^(٨) .

ولعل حالة النقد الروائي في العالم العربي كانت تستدعي بالضرورة البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة هذا الفن الجديد ، لأن النقد العربي القديم ، البلاغي واللغوي منه على الأخص ، وقف عاجزاً عن أن يقول شيئاً عن النص الروائي . ولقد لاحظ إبراهيم الموصلي هذا الموقف الحرج حين قال : « ... وقف نقاد بيئة اللغويين ، أمام الكلمة المفردة ، لا لينظروا إلى دورها في تصوير الحدث ووصف المشاهد أو المواقف التي تحيا فيها الشخصية بل لينظروا إلى مطابقتها للمعنى المعجمي ، ولا يفهم الناقد وزناً ، أو يكاد ، للموضوع الروائي »^(٩) .

كما لاحظ أن الناقد العربي التقليدي « لم يثر ... تراثاً نقدياً في الرواية العربية يستمد منه تحليله النقدي وتفسيره للعمل الروائي . لذا فقد قام بتطبيق المقاييس النقدية البلاغية التي أقرها البلاغيون القدماء في الشعر على الرواية دون مراعاة للطبيعة النوعية للأجناس الأدبية »^(١٠) .

وإذا كان « ميخائيل باختين » قد لاحظ الشيء نفسه بالنسبة لتطبيق المقاييس الأسلوبية التقليدية على الرواية في روسيا^(١١) ، فإن النقد الروائي خارج العالم العربي كان قد بدأ يتأسس منذ وقت مبكر في أوروبا ، أي مع بداية القرن الثامن عشر ، ولذلك ظلت تجربته سابقة على التجربة العربية في هذا الميدان . ولعل أسباب ذلك لا تحتاج إلى تبين ، لأنها متصلة باختلاف القائم في مستوى التطور الحضاري العام . لكل هذه الأسباب نرى أن لجوء النقاد الروائيين العرب إلى المصادر الغربية والخارجية بشكل عام (ومن ذلك الاستفادة من الأبحاث المنهجية في روسيا ، ودول الشرق الأوسط) كان عملاً طبيعياً ، وهو شبيه إلى حد كبير بلجوء الإنسان العربي إلى الأخذ بأساس التطور الحضاري القائمة خارج بلاده في مجال العلوم والتكنولوجيا بشكل عام

وتقوم بسبب هذا الوضع مشكلات متعددة سنعلم بالوارجى التالية :

١ - مدى ملاحقة النقد الروائي العربي لسرعة التطور الحاصل في الخارج ؛ ذلك لأننا في أحسن الأحوال وجدنا بعض الدراسات التي أخذت تطبق في استحياء معطيات البنائية ، في الوقت الذي نجد النقد الروائي في العالم المتطور قد ذهب بعيداً في ربط العلاقات بين نظرية السرد والعلوم البحتة ، بالإضافة إلى أن البحث السيموطيقي في هذا المجال قطع أشواطاً بعيدة . ودخل هذا المشكل يتطلب في نظرنا تنظيمياً مؤسسياً للبحث العلمي في هذا الميدان يوظف الجهود الفردية للباحثين مع توفير جميع الإمكانيات الضرورية للقيام بترجمات علمية لكل الإصدارات الجديدة في ميدان النقد الروائي ، أو للقيام بدراسات وبحوث في هذا الموضوع ،

أما بالنسبة للنقاد الذين انطلقوا منذ البداية من مناهج مركبة^١ فقد كانوا أصنافاً منبأية .

لبعضهم وجد أن لا فائدة من قيام نقد أدى باعتياد منهج واحد ، بحكم أن النص الروائي لا يمكن فهمه إلا بوسائل منهجية متعددة . وأصحاب المنهج الموضوعاتي يتفقون ضمناً على هذه الحقيقة ، وقد قدمنا نموذجاً عن هذا النمط من خلال تحليلنا لكتاب : « المتسحر لغالى شكرى » . غير أننا أظهرنا كيف أن ترك الحرية الكاملة للنقاد في تركيب ما يحل عليه هواء من المناهج ، يوجه النقد الروائي في الغالب نحو سيطرة ملكة الحدس والذوق الشخصى ، والخضوع للموضوعات المتشعبة التى تفضى فى كل اتجاه . ومن شأن هذا أن يلغى كل سلطة للنظرية النقدية ، وهو ما ينشأ عنه الاعتماد الكامل عن كل تخطيط منهجى واضح . وهذا ما دعا توموروف إلى وصف النقد الموضوعاتيين الذين سبقوه بأنهم نقاد سرد ، وليسوا نقاد منطق^(٨) . ومع أننا لاحظنا ميل النقد العربى الموضوعاتى ضمن محاولة غالى شكرى إلى إضفاء بعض النظام على المعالجة النقدية ، إلا أن الطابع السردىبقى غالباً على مثل هذه المحاولة . وهكذا ظل التركيب بين المناهج ضمن النقد الموضوعاتى أحد أسباب غموضه للممارسة النقدية المنطقية ، أى القرينة قدر الإمكان من الوضوح العلمى .

والبعض الآخر قدم مبررات كافية للتركيب بين المناهج ، مثل ما حصل لدى الناقد جورج طرابيشى الذى ظل متمسكاً فى معظم مراحل تطبيقه للمنهج الفرويدى على الرواية العربية بالرؤية الاجتهادية . وكذلك ما حصل للدكتورة نبيلة إبراهيم ، وموريس أبو ناضر ، وقد جمعا فى عمليهما ، كما تبين لنا ، بين المنهج البنائى الألسنى ، والتأويل الاجتهادى أحياناً ، وقد قدما بعض المبررات لحصول التكامل بين المنهجين المجتمعين لديهما ، وإن ظلت هذه

الحقل التطبيقى كان يستدعى - عن وهى من طرف النقاد أو عن غير وهى - مناهج أخرى تُركب مع المنهج المُعلن سلفاً . ويمكن أن نضع هنا تخطيطاً مركزاً يوضح الطابع التركيبى لمناهج اعتربت رئيسية إلى جانب مناهج أخرى اعتربت مُلحقة بها : (مبرين بالجدول اسفل الصفحة)

ودلالة كل هذا على مستوى المعرفة بالمناهج النقدية تبدو لنا شديدة الوضوح؛ ذلك لأن النظريات النقدية المصرح بها فى الجانب المنهجى لم تبلغ بعد فى أذهان أصحابها درجة التمثل الكامل . وإذا جاز لنا أن نوضح هذه المسألة اهتماماً على ما نتصوره يجرى فى ذهن الناقد فإننا نقول بأن الأفكار المنهجية المُعلنة ينبغي أن تستقر ، وترسخ فى الخلايا الدماغية الخاصة بتخزين المعلومات بحيث يمكنها أن تعمل على زحزحة الأفكار المنهجية القديمة أو الراسخة فى الذهن لتأخذ مكانها . وإذا لم يحصل ذلك فإن الناقد عندما يلجأ إلى التطبيق تظل الأفكار النقدية القديمة أو الراسخة هى صاحبة السيادة برغم محاولاته الواعية لتجنب الخضوع لها من أجل تطبيق منهجه المُعلن .

غير أن هذه الحالة لا تنطبق إلا على النقد الذين تسربت إلى ممارستهم النقدية مناهج أخرى غير تلك التى أعلنوا عنها فى مقدماتهم . وقد وجدنا أمثلة على ذلك فى تطبيق علم النفس العام عند « الدكتور عبد المحسن طه بدر » فى كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر » . وفى تطبيق الموضوعاتية وعلم النفس العام فى كتاب « البطل المعاصر فى الرواية المصرية » للدكتور أحمد إبراهيم الهوارى ، وفى دوام الخضوع للنقاد الاجتهاديين للتوجه الإيدولوجى والسياسى فى الجانب التطبيقى برغم أنهم انطلقوا من مفهوم الرؤية . وأبرز مثال على ذلك محمد كامل الخطيب فى كتابه « الرواية والواقع » .

المناهج الفرعية المتضمنة تحتها	المناهج الرئيسية
النقد الفنى / علم النفس / ملامح التحليل السوسيلوجى / النقد البلاغى .	المنهج التاريخى
النقد النفسى التحليل / علم النفس العام / النقد الموضوعاتى .	المنهج الاجتهادى
النقد الاجتهادى / علم النفس العام / التحليل النفسى / النقد الوجودى / النقد الأسطورى / نقد القرائن الحضارية / الهرمونيوطيقا / النقد البنائى .	المنهج الموضوعاتى
النقد الاجتهادى / علم النفس العام / ملامح البنائية .	المنهج النفسى
ملامح التأويل السوسيلوجى .	المنهج الفنى
التحليل السوسيلوجى .	المنهج البنائى

التي استخدمت التحليل التاريخي على الخصوص ، على إشارات مقتضبة تُعين المنهج المزمع اتباعه بالتسمية فقط دون تحديد الكيفية التي يتصوره بها الناقد أو ما لعلته في التحليل ، وما خلفياته الفلسفية . غير أننا كلما تقدمنا عبر الممارسات النقدية اللاحقة : الاجتماعية ، والنفسية ، والبنوية على الخصوص ، لمسنا ميلاً نحو توسيع الحديث عن المنهج وأهميته . وهذا يعني أن الناقد الروائي العربي أخذ يهيئ أن توضح الأداة المنهجية هو المفتاح الأساسي للتواصل مع القارئ ، وهو أيضاً طريق علمنة الممارسة النقدية ، وعدم تركها رهينة الأحكام الذوقية الذاتية ، وما يتصل بها أيضاً من أحكام القيمة .

غير أننا لاحظنا بالنسبة للمنهج « الموضوعاني » أنه لم يكن منهجاً محدداً بسبب انفتاحه غير المشروط على جميع المناهج ، وقد كان ذلك دليلاً على عداة واضح نحو كل محاولة في التنظير . وقد ظهرت علامات التشتت المنهجي واضحة على مستوى الممارسة فأصبحت الدراسة ذات طابع سردي ينتقل فيها الناقد من فكرة إلى أخرى دون ضابط منطقي ، وقد لمسنا ذلك في كتاب المتنبي لغالي شكرى .

ونستطيع القول بأن وراء كل منهج تقف فلسفة متكاملة العناصر ، والناقد الذي يحجز عن توضيح المعطيات النظرية لمنهجه الخاص لا يمتلك دون شك القدرة الكافية على تبين رؤية العالم التي ينطلق منها في فهم الظواهر ، ومنها العمل الأدبي الذي يتخصص في دراسته . وإنه لأمر شديد الإحراج أن يتبنى الناقد رؤية ما للعالم خصوصاً إذا كان يسعى إلى معرفة العلاقة بين الأدب الروائي وصاحبه أو بين الرواية والمجتمع ، لأنه مجبر في هذه الحالة أن يجيب عن سؤالين كبيرين : ما طبيعة الرواية ؟ وما وظيفتها بالنسبة للمبدع ، والقارئ والمجتمع بشكل عام ؟ وقد لا يشغل الذات بنفسه بالحقائيق الفلسفية إذا هو اعتبر الرواية عالماً لغوياً خالصاً ومع ذلك فالناقد البنائي الذي لا يبغي رؤيته بالمعطيات الفلسفية ، أو البعد الإستمولوجي يبقى عاجزاً عن تبين المقاصد من بحثه الخاص مهما حاول إظهار مهارته التقنية في تحليل البنيات ووظائفها داخل العالم الروائي .

وإذا كانت الدراسات الجاهلية المعاصرة تتحدث عن أفق انتظار القارئ^(١٢) ، فإن أفق انتظار الناقد لا يكفي أن يحمل شتاتاً معرفياً يتمكن به أن يكون لنفسه ذوقاً خاصاً ، بل ينبغي له أن يتقن تدويعه الخاص ، ويتمكن من إخضاعه لرقابة دقيقة تفكك دوافعه ومبرراته ، سواء اعتياداً على مقولات نظرية معطاة أو على منبهات صادرة عن النص المدرس . أن المسألة في الواقع متعلّقة بوعي للوعي بمآرسته الناقد المتخصص ، فإذا كان القارئ يهيئ أنه يجد لذة في نص روائي ما فإن الناقد ينبغي أن يكون قادراً على تفسير أسباب وعيه بهذه اللذة بواسطة لغة عقلانية تسند نفسها بمعطيات ملموسة من النصوص المدرسة أو من نظام الجهاز الفاهيمي المعتمد لديه في التحليل . ولا يتمكن ناقد الأدب من الحصول على هذه الدرجة من التحليل إلا إذا كان يمتلك القدرة على أن يجوس في أفق انتظاره هو ، وأن يَاقِبَ كَيْفَ يَبْرِيحُ له أفق انتظاره النص الروائي الذي يتناوله بالدراسة ، وسيتمكن حينئذ من أن يستبدل بالأحكام الذوقية والقيمية ، التي هي في الواقع نتيجة التفاعل مع

المبررات عندهما غير كافية فيما يخص وضوح الخلفية الفلسفية لهذا التركيب ، بحكم أن المناهج المستخدمة تستند إلى فلسفات متباينة إن لم نقل متناقضة تمام التناقض .

وعلى كل حال فإنه يبدو لنا - كما أوضحنا ذلك في دراسة سابقة لنا^(١٣) - أن التركيب بين المناهج هو أحد الوسائل التي تجعل الناقد العربي يسهم بجهده الخاص في مجال البحث المنهجي ، خصوصاً أنه يجد نفسه بعيداً عن ميدان إنتاج هذه المناهج ذاتها . على أن الأمر يجاوز هذا الجانب في نظرنا إلى مسألة أساسية ، وهي أن طبيعة الأدب ، والفن الروائي بشكل خاص ، تتدخل فيها جميع الفعاليات : الذاتية ، والاجتماعية ، واللغوية ، وهذا يعطى المشروعية لكل من علم النفس ، والسوسولوجيا ، واللسانيات لتناول الرواية بالتحليل^(١٤) .

وقد كانت لنا فرصة طرح السؤال عن إشكالية التركيب بين المناهج على الأستاذ الدكتور محمد مفتاح ضمن الحوار الذي أجرته معه مجلة « دراسات أدبية لسانية » ، فرأى أن حاجس التركيب ليس أمراً خاصاً بالعالم العربي ، بل هو حاجس عالمي وأعطى المثال بالسوسولوجيا الحالية^(١٥) . والواقع أن التوجه الحالي للسوسولوجيا المعاصرة يؤكد أن عهد النظرة الأحادية للأدب قد انتهى مادام الأدب والرواية بشكل خاص قد أصبحا هدفًا لكل تحليل نفسي ، اجتماعي ، لساني . غير أنه ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار في كل تركيب منهجي الشروط الفلسفية والإستمولوجية لكل منهج ، وهذا ما يميز الممارسة النقدية المنهجية عن غيرها من أشكال النقد المعتمد على الحدس ، والانتهاء ، والتلفيق .

وعلاصة الأمر أن ميل النقد الروائي العربي إلى التركيب هو - في حد ذاته - إجراء يستجيب إلى شرط علمي أساسي ، وهو أن الظواهر كنهها كان نوعها لا يمكن أن تقوم وحدها وأن فهمها وتحديد خصائصها ووظائفها لا يمكن أن يتم إلا في علاقتها بما يحيط بها من ظواهر أخرى . والرواية أيضاً لا يمكن دراستها أو فهمها إلا في « حوارها » مع مكوناتها الخاصة ومع مبدعها ، ومع الواقع . على أن اعتداء الناقد بملكاته الخاصة وحدها في الجمع بين هذه المناهج لا يكفي لتحقيق هذه المهمة ، بل ينبغي أن يستند إلى وضوح فلسفي وإستمولوجي ، وامتلاك أدوات محددة في التحليل ، وهو ما لا نعتقد أن النقد العربي قد حققه بالشكل المأمول ، بل إننا لاحظنا أن هراك الناقد الروائي لا يزال في مرحلة ملاحظة المناهج النقدية الروائية الغربية وتمثلها^(١٦) .

• مدى الإحساس بأهمية المناهج النقدية :

لم يكن إحساس نقاد الرواية بأهمية المنهج متساوياً . والمتتبع لتطور المناهج النقدية الروائية في العالم العربي يدرك أن الممارسة النقدية الأولى كانت تترك المجال الواسع للملكات الخاصة للناقد ولثقافته العامة لكي تتفاعل مع النصوص الروائية المدرسة دون الخضوع لحطة محكمة ؛ لذلك اقتصر الحديث عن المنهج في المؤلفات

(*) سنعود إلى قضية التركيب بين المناهج فيما بعد تحت عنوان « نحو بناء نظرية للنقد الروائي العربي » .

تنسجم مع التوجه والعلمى ، الذى تطمح دراستنا هذه أن يتلخّص النقد الروائى فى انعام العرب ، وذلك وفق التصور الذى حددناه فى المقدمة . ومن الطبعى أن نركز هنا على الجوانب التى ينبغى على النقد الروائى أن يتخلص منها أو يراعيها إذا هو أراد أن يحقق الطفرة المنهجية المطلوبة .

• ضرورة الحرص على وضع جميع الأسس النظرية والمنهجية المعتمدة فى كل تحليل . وذلك لكى تتحقق شروط مسئولية الناقد ، لأن الناقد الذى يعنى نفسه من ذلك ليس بريئاً من أحد أمرين : إما أنه غير قادر على وضع تلك الأسس بسبب نقص معرفى ، وإما أنه يعتبر النقد مجالاً هيمنة الذات على الموضوع المدروس ، وهذا يدل على الفهم الميتافيزيقى للعمل الأدبى ونقدته على السواء .

ولقد لاحظنا كيف تدخلت التفسيرات الميتافيزيقية عند الناقد عبد المحسن طه بدر . وعلى الرغم من أنه أخذ بالتفسير التاريخى للرواية إلا أنه اعتقد فى نفس الوقت بأن إرادة الأفراد هى المحرك الأساسى الفاعل فى التاريخ . ونجد نفس الميل المثلث فى فهم الرواية وتحليلها عند النقاد الاجتهاديين ، فعلى الرغم من تبنى بعضهم للتفسير المادى للخلفية التاريخية للرواية ، نراهم أحياناً يعتصمون بالرؤية المثالية للتاريخ . وجدنا ذلك مثلاً عند الدكتور أحمد إبراهيم الهوارى فى كتابه « البطل المعاصر فى الرواية المصرية » ، حينما اعتبر الأدوار الفردية أيضاً أساساً فى توجيه التاريخ ، وهذا يعنى أن الفكر هو أساس السيرة التاريخية ، وهو ما يخالف المطلقات الجدلية المعلنة سلفاً فى المدخل المنهجى . وكذلك عندما انطلق من مفهوم اغتراب الإنسان فى الكون وهو رأى وجودى مثالى واضح^(١٧) . ولم تفارق النزعة المثالية حتى النقاد الذين أدخلوا التحليل اللغوى للنص الروائى ، فقد جنحت الدكتور نبيلة إبراهيم إلى بعض التأملات الميتافيزيقية مستخدمة عبارات بعيدة عن كل حصر دلالى مثل : الأحكام المظلمة - حركة الروح - جوهر الأشياء والحياة^(١٨) .

ولم تستطع الناقدة « سوزا قاسم » بدورها برغم تبنيتها للبنائية ، وحرصها على طابع الدراسة المحايدة أن تتخلص من قاموس مصطلحات الفلسفة الوجودية حين تحدثت بصدد تأويل روايات نجيب محفوظ عن : المصير ، والعزلة ، والغربة ، والموت^(١٩) .

• تجنب الحشو ، والخطابية ، فإذا بقيت لغة النقد الروائى تتحكم فيها القيمة التراكمية - وهذا يحدث عادة عند بعض المشتغلين بالكتابة الصحفية - فإن الهدف المعرفى يضع فى تضاميف الحشو ، والخطابية ، وغيرها من أساليب الإطناب .

ويمكن أن يندرج فى هذا الجانب مجموع أنماط الاستطراد ، والإطالة فى تحليل الجوانب الشكلية والدلالية التى ليست لها علاقة وثيقة بالمحاور الأساسية للقيادة الروائية المدروسة . ومن الأمثلة البارزة التى صادفناها فى طريق دراستنا للأعمال النقدية الروائية ، المقارنة التى قامت بها الدكتورة نبيلة إبراهيم بين الشعر ، والقصة ، وكيف أنها خصصت قسماً تطبيقياً شرحت فيه قصيدة شاعر جاهل هو بشر بن عوانة ، وكذلك ما قامت به من تحليل لقصة شعبية

النص ، وصف الفعاليات التى أدت إلى تلك النتيجة ذاتها . ويعتقد بعض المهتمين بمنهج البحث فى العلوم الإنسانية أن النقاد إذا ظلوا تحت تأثير حقل الأفكار المسلم بها (Champ doxologique) - وهى عامل من عوامل تكوين الذوق - فإنهم سيجدون حتماً صعوبة بالغة فى القبول بتوجيه النقد الأدبى نحو الموضوع المنهجى^(٢٠) . وإنه ليس من الضرورى القول بأن النقد الأدبى سيحتل فى يوم ما درجة العلوم البحتة ، ولكنه من الضرورى إدراك الأهمية القصوى لجعله دائماً يسير نحو هذا الهدف .

وهذه هى خلاصة الفكرة التى عبر عنها أ. كابلان (A. Kaplan) بالنسبة لمجموع العلوم الإنسانية حين قال : « إنه لأمر قليل الأهمية أن نرسم خطأ فاصلاً بين ما هو « علمى » وما هو غير ذلك ، فالأهم من ذلك أن نخلق الشروط المناسبة فى كل فرصة متاحة لتقوية التوجه العلمى »^(٢١) .

ونعتقد أن الناقد الذى يكتفى بإعلان الذوق وحده كمقياس للعملية النقدية يبرهن بوضوح تام أنه لم يستطع بعد أن يُخرج نفسه من دائرة القراء العاديين . ولعل هذا هو السبب الذى جعل الناقد التشيكى فلوكس فوديك (Felix Vodika) يضع تمييزاً صارماً بين القارئ / المتلقى ، والباحث الذى يستطيع أن يقف بوجهه وإمكاناته المعرفية خارج الوضعية التواصلية القائمة بين المبدع والقارئ العادى ، لأنه لا يبقى عند حدود ذوقه الخاص بل ينتقل إلى التفسير ، ولا يلعب ذوقه الشخصى إلا دوراً أولياً ، أى فى مرحلة اختيار النصوص الصالحة للتحليل^(٢٢) .

إن النقد الروائى العربى من خلال نماذجه ، واتجاهاته المختلفة التى عرضنا لها فى عملنا هذا ظل يغالب هيمنة الأحكام الذوقية ، الرؤية الكمالية غير المسنودة بتعليلات كافية . وهى أحكام سيطرت والواقع معظم النقد العربى فى منتصف هذا القرن وما بعده بقليل ، ولذلك ظل بعيداً عن سنن تقاليد علمية . ومع خضوع النقد الروائى فى محاولاته الأولى كثيراً لهذه الأحكام فإنه أخذ يعضى فيها بعد حيناً نحو وضع مناهج نقدية تجاوز الذوق لأنه ارتبط منذ بدايته أيضاً بالعلوم الإنسانية : التاريخ ، علم الاجتماع ، علم النفس ، وأخيراً أخذ يستفيد من اللسانيات التى أصبحت لها علاقة وطيدة بالعلوم البحتة . ورغم ما وجدناه من أحكام ذوقية ، وقيمة فى ممارسة النقد الروائى العربى بالإضافة إلى المواقف الإيديولوجية ، فإن هذا النقد توجه من خلال بعض نماذجه نحو عقلنة تحليل الرواية ، خصوصاً عند النقاد الاجتهاديين من أصحاب الرؤية ، وعند ممارسة التحليل النفسى ، وأخيراً لدى النقد الروائى الألسنى والبنوى .

كل هذا يؤكد مدى إحساس الناقد العربى الروائى بشكل عام^(٢٣) بأهمية المناهج بوصفها خطوة نحو مجاوزة الذوق بما هو مقياس وحيد وأساسى للنقد ، لكن يبقى هناك دائماً فرق واضح بين الطموح ، والإنجاز .

- بصدد تصحيح التجربة النقدية الروائية العربية السابقة :

بعد التمرس لهذه العموميات يمكننا الآن أن نسجل أهم الملاحظات التى استخلصناها من الدراسة ، وهى ملاحظات

به إلى النص ، فيكون التلخيص آنذاك موجوداً في تضاهيف العملية النقدية ذاتها ، وهذا ما لجأ إليه جورج طرابيشي في آخر كتبه « عقدة أوديب في الرواية العربية » .

هذا فيما يتعلق بالمناهج التي تلجأ إلى التأويل ، أما بالنسبة للدراسة الوصفية البنائية ، فإن تجنب التلخيص المباشر فيها يقتضى استخدام أدوات ، ومصطلحات دقيقة من أجل وصف المادة الروائية وفق نسق يعقلها ، ولا يقتضى فقط بإعادة إنتاجها بشكل أدبي مغاير .

إن كل تحليل مبهج ينهض أن يراعى مبدأ الاقتصاد في اللغة التي يستخدمها ، لأنه في الوقت الذي يتم فيه حصر العلامات الأساسية في النصوص الروائية المدروسة ينهض عندئذ عدم تكرار ما سبق حصره سلفاً ، لأن ذلك لن يضيف إلى التحليل شيئاً جديداً . وقد يحسن الانتقال في هذه اللحظة إلى التفصيلات الجزئية إذا كان ذلك سائراً في اتجاه تطوير نتائج البحث^(٢١) . كما ينبغي استخدام المعلومات الخاصة في حدود ما يقتضيه النص الروائي المدروس ، ولا ينبغي أن تكون إشكاليات النص الفنية والدلالية ذريعة لاستعراض معارف الناقد ، إلى الحد الذي يغيب معه النص المدروس في تضاهيفها .

● ضرورة التمييز بين منهج الدراسة وطريقة الدراسة ، ذلك أننا لاحظنا عدم تمكن بعض نقاد الرواية - ضمن المنهج التاريخي بشكل خاص - من وضع حدود مميزة بين منهج الدراسة ، الذي نرى أنه يتضمن أساساً الخلفية الفلسفية للناقد ، وبين خطوات الدراسة والطرق المباشرة للتعامل مع النص الروائي. وقد رأينا كيف نظر الناقد « باقر جواد الزجاجير » إلى خطوات الدراسة وكيفية تبويبها باعتبار ذلك كله اختياراً منهجياً^(٢٢) .

ونعتقد أن المنهج البنوي ورغم صعوبة التمييز فيه بين الأدوات والتقنيات التي تسهل التعامل مع النص ، والجانب الذي يجعل منه منهجاً ، فإنه على مستوى التحليل يمكن أن نتحدث عن أدوات البنائية العملية وعن الخلفية الفلسفية التي تقف وراء طبيعة استخدام هذه الأدوات .

ونستطيع القول بأن الرؤية المنهجية باعتبارها فلسفة في النظر إلى النص الروائي ، هي التي تحدد بشكل أساسي مقاصد التحليل وأهدافه ، ويمكننا أن تسهم في تحديد أدوات التحليل بينما يبقى دور أدوات التحليل هذه ، مرجعاً أساساً نحو كشف طبيعة تركيب النص الروائي سواء على مستوى الشكل أم على مستوى العلاقة بين الدلالات الداخلية .

● ضرورة التمييز بين المنهج ، والنص المدروس . ولعل هذه النقطة تبدو للقارئ مقحمة في هذه الملاحظات والتوجيهات ، إلا أنها في الواقع مستخلصة من مراقبة طبيعة التجربة الروائية العربية في بعض نماذجها ، فبعض النقاد لم يستطيعوا بالفعل أن يميزوا بوضوح تام بين أداة التحليل ، وبين الموضوع الخاضع للتحليل .

ويمكن الرجوع إلى ما رأيناه عند إبراهيم السعافين في كتابه « تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام » حين رأى أن الاهتمام

خرافية لا يقتضيه سياق الدراسة بالضرورة^(٢٣). وتعد الممارسة النقدية الموضوعاتية في العالم العربي مجالاً خصباً للإطناب ، والاستطراء ، والחסو ، ما دام شعار أغلب النقاد الموضوعاتيين هو الحرية التامة للناقد في معالجة تيمات الروايات المدروسة واعتماد الموسوعية الثقافية ، بحيث يجد الناقد الفرصة لعرض جميع المعلومات والأفكار التي حصلها سابقاً .

على أن نماذج النقد التاريخي كانت أيضاً مليئة « بجولات » بانورامية تغيب أحياناً خط مسار البحث في اتجاهه الصحيح . وقد يصيب الحشو حتى الجانب النظري كما وجدنا عند إبراهيم السعافين وأحمد أبو مطر^(٢٤) .

ومن علامات الحشو في الدراسة النقدية للرواية الإكثار من النصوص المستشهد بها سواء كانت مقتطفة من الأعمال الروائية أم من آراء نقدية أخرى يؤي بها في الغالب لتعزيز الآراء الخاصة للناقد الروائي .

وقد لاحظنا أن بعض هذه الاستشهادات بلغ أربع صفحات^(٢٥) . وإن كثرة الاقتباسات وتلاحفها بشكل مكثف هو علامة من علامات الحشو ، لأن الدراسة النقدية تقتضى أن يُعطى الناقد الفرصة لنفسه لإظهار آرائه الخاصة أو على الأقل إظهار ما يبتناه من آراء الآخرين ، لكن من خلال لفته المتميزة ، وهكذا يمكن للقارئ أن يتعرف مدى قدرته على استيعاب الآراء التي استفاد منها ومعرفة حدود اجتهاده الخاص خلال ذلك كله .

وبحكم اتساع مجال الرواية واحتمالها على كثير من القضايا القابلة للعرض من جانب وللمناقشة من جانب آخر ، فإن بعض النقاد وجدوا في هذا ذريعة للإطالة في إعادة سرد الوقائع أو تلخيصها ، حتى إن الدراسة النقدية تحولت إلى نص ثانٍ يهدف لإنتاج النص الروائي ، وغالباً ما يكون ذلك بطريقة أدنى من النص ذاته ، فتكون النتيجة هي ضياع القيمة الفنية للنص الروائي المدروس ، وعدم بلوغ مرتبة النقد الأدبي . ولا يمكننا أن نتحدث في هذه الحالة عن الحشو فقط - ما دامت الدراسة بجانب طريق النقد الأدبي - بل عن هيمنة « خطاب التلخيص » . وهو علامة على عجز واضح في قدرات الدارس الروائي على اقتحام النص الروائي من زاوية رؤية نقدية وافية بمقاصدها وأدواتها .

وقد يلجأ الناقد الروائي إلى التلخيص بعد أن يكون قد استفاد كل ما أراد قوله في دراسته ، لإتمام أبواب الكتاب الذي رسم حجمه اعتياداً على عدد من الروايات التي ألزم نفسه بدراستها من خلال المقدمة . وقد رأينا مثل هذه الحالة عند نقاد المنهج التاريخي والاجتماعي وقد وقفنا بشكل خاص على هيمنة خطاب التلخيص في كتاب « البطل المعاصر في الرواية المصرية » لأحمد إبراهيم الحواري^(٢٦) .

والواقع أن خطاب التلخيص يتدرج بالضرورة في كل دراسة نقدية للحكي ، مهما كان نوع المنهج المستخدم في التحليل . إلا أن الدراسة المستغرقة لموضوعها وأهدافها ، كثيراً ما لا تُشجّر القارئ بأن التحليل قد تحول إلى تلخيص ، وهكذا تُقدّم جميع عناصر النص الأساسية للقارئ بشكل منظم وفق التصور المبهج المنظور

بالجانب الفنى فى الروايات المدروسة هو نفسه وسيلة للحكم على الرواية^(٢٦). ومن الطبيعى أن يستخلص ناقد النقد من ذلك أن الدارس لم يتمكن بعد من تحديد الموقع الذى ينبى أن يحتله هو نفسه ضمن العملية النقدية. وهذا بشكل خطورة كبيرة على البحث فى مجال النقد الأدبى بشكل عام، لأنه ينشئ تراكماً نقدياً غير علمى يكون له أثر سىء على التطور العلمى المنشود للنقد فى العالم العربى.

• ضرورة الاحتياط فى كل دراسة أسلوبية تتناول الفن الروائى، لأن المقاييس البلاغية التى كانت صالحة لدراسة الشعر حتى مطلع هذا القرن أظهرت عدم فعاليتها فى دراسة الفن الروائى، بحكم أن طبيعة تكوينه الأسلوبية تختلف اختلافاً بيناً عن طبيعة تركيب أسلوب الشعر. ولهذا لاحظنا كيف أن بعض المناقشات الأسلوبية التى تناولت الفن الروائى، وبخاصة فى إطار المنهج التاريخى^(٢٧)، لم تقدم أى إضافة إلى نظرية الرواية، بحكم اهتمامها بالجزيئات ويحكم انطلاقها من مبدأ الوحدة الأسلوبية فى النص الروائى، وهو مبدأ يقضى بتطابق الأسلوب مع هوية المبدع، فى حين أن النص الروائى - كما نرى فى إطار نظرية الرواية - يخضع لمبدأ تعددية الأساليب، ومن ثم ليس هناك ضرورة للمطابقة بين مجموع تلك الأساليب، والأسلوب الخاص للكاتب.

ولعل هذا هو السبب فى عزوف النقاد الذين تبنا مناهج أخرى غير المنهج التاريخى من دراسة الأسلوب الروائى، لأنهم شعروا أولاً بعدم أهميته الكبيرة، مادام يبقى منحصراً فى إطار الجملة وما تحمل من تشبيهات واستعارات وصور، وغيرها، ولأنهم أدركوا ثانية أن دراسة الرواية تقضى بضرورة الانتقال إلى تيمات أوسع من بنية الجملة، وهى بنى الفقرات التى تصور الأحداث والشخصيات وتنظم العلاقات الزمانية والمكانية فى مجموع النص الروائى.

وفى اعتقادنا أن هناك إمكانية لعمدة الاشتغال بمبحث أسلوبية الرواية إذا ما أخذت مراعاة مبدأ تعددية الأساليب الذى أسهم فى اكتشافه الناقد الروسى الشهير ميخائيل باختين. ولن تكون لهذه الدراسة أهمية كبيرة إلا إذا ارتبطت بتحديد العلاقة بين تنوع الأساليب فى الرواية (أى صور اللغة) ومقصدية الكاتب المبدع. وهذا يتطلب بالضرورة إدراك العلاقات القائمة بين مختلف الأساليب وما تدل عليه كل مستوى صراع الأفكار فى النص، دون إهمال نتيجة الصراع، لأن هذه النتيجة هى التى تمكن الدارس من تحديد تلك المقصدية^(٢٨).

• ضرورة التحديد الدقيق للمثنى المدروس، فالخلاصة المهمة التى يمكن أن يستخلصها كل مشتغل بنقد النقد بعد دراسته لأشكال الممارسة النقدية الروائية العربية هى أن أغلب النقاد كانوا أولاً: يتناولون متناً كبير الحجم، باستثناء بعض من استعملوا التحليل البنائى كسيزا قاسم التى تناولت نصاً واحداً لنجيب محفوظ وهو الثلاثية، وإن كان لا ينبى هنا أن هذا النص يحتوى على ثلاثة أجزاء، كثيرة الصفحات. وهكذا فالتساع حجم المثنى الروائى المدروس يكون عاملاً أساسياً من عوامل ميل الدراسة إلى النظرة البانورامية، مما يجعلها غير قادرة على مجاوزة الوجه السطحى

للأعمال المدروسة، فضلاً عن أن الحجم المخصص لكل عمل فى الدراسة يتقلص ويمنع بذلك من تقديم أكبر قدر من الملاحظات والاستنتاجات، فبالأحرى تقديم وصف دقيق للنص المدروس.

وكانوا ثانياً لا يكتفون بالنصوص المعلن عنها فى المقدمة بل يلجأون أحياناً إلى إدماج نصوص أخرى تقتضيها دواعى المقارنة. غير أن إدماجها أحياناً أخرى يأتى بصورة اعتباطية أى دون مبررات كافية، مما يجعل الدراسة تقلل من فرص الضبط سواء على مستوى التحليل أم على مستوى النتائج التى يتوصل إليها.

والواقع أن دراسة الرواية ينبى أن تركز على نماذج محددة حتى تتم السيطرة على المادة فى جميع تفصيلاتها الدالة، نظراً لما ينبى أن يمتلكه الناقد من قوة الذاكرة حتى لا يُضَيَّع بعض العناصر المهمة التى يمكنها، إذا أخذت بعين الاعتبار، أن تُغيَّر بشكل تام طبيعة وصف البناء أو تحديد الدلالة. ولعل نظام الترجمة الحديث بفضل الحاسوب سيقدم نفعاً كبيراً للبحث العلمى فى هذا الإطار، والأمر أشد إلحاحاً بالنسبة لدراسة النصوص الطويلة كالرواية. ونرى أن مراكز البحث، والجامعات فى العالم العربى ينبى لها بأسرع وقت ممكن أن تدمج جميع أطرها الباعثة فى هذا النظام الجديد عن طريق برامج تكوينية مستمرة، وتوفير جميع الوسائل التكنولوجية الحديثة إذا ما أرادت أن تحقق طفرة سريعة فى مجال البحث العلمى فى العلوم الإنسانية.

وإذا كان اختيار نص واحد فى الدراسة يحقق شروطاً ملائمة لتقديم تصوُّر قريب من الضبط، فإنه بالنسبة للنتائج، يبقى الإسهام جزئياً، كما تتعدى النظرة التاريخية لتطور الأشكال، وتحديد الاتجاهات الروائية، أو على الأصح يصير تكوين هذه النظرة شديد البطء. وهذا ما يجعل الاستفادة من الوسائل التكنولوجية الحديثة شديد الإلحاح حتى تتوافر السرعة المطلوبة لتطور البحث العلمى، دون أن يغيب عنصر الشمولية والدقة فى وصف المادة الروائية المدروسة وتحديد دلالاتها.

• ضرورة احتياط النقاد الروائيين فى تصديق جميع الآراء التى تصدر عن الروائيين أنفسهم حول إنتاجهم الخاص. وقد لاحظنا هجمة هذا الجانب فى تطبيق المنهج التاريخى المصاحب بالانطباعية، غير أن الناقد الروائى العربى لمخلص نسبياً من هذا الجانب، خصوصاً مع بداية ظهور النقد البنائى للرواية.

والواقع أن الإبداع الفنى والأدبى بشكل خاص (ومنه الرواية) لا يجرى بكل تفاصيله فى سياق وهى المبدع، فإذا كان الوهمى حاضراً فى الإبداع بشكل من الأشكال فإن كثيراً من آليات الإبداع تبقى خامسة بالنسبة للمبدع ذاته. ولعل أفضل دليل على ذلك هو وجود النقد الأدبى نفسه بكل اتجاهاته ومدارسه ونظرياته منذ القدم إلى الآن، بوصفه تخصصاً متميزاً يبحث فى أسرار الإبداع، وتقنياته. ولعل قيمة الإبداع الأدبى وقدرته فى التأثير على الآخرين تتحدد فى قدر كبير منها بهذه الجوانب المجهولة التى يحس بها المبدع والقارئ العادى على السواء، ولكنها مجهولة لأنها آلياتها الخاصة. والناقد الأدبى بسبب ذلك ينبى أن يعتمد أكثر على علمه الخاص لا على آراء المبدعين وتعليقاتهم، أو هو مجبر على الأقل أن يفحص

الموضوعي ، ونعتقد أن الناقد الاجتماعي بإمكانه أن يعبر عن آرائه الخاصة - ولتكن مخالفة لآراء المبدع نفسه - ولكن على شرط أن يتم وصف رؤية العالم كما تتجلى في العمل الأدبي دون إغفال أي عنصر من عناصر البناء الفني الذي تشكل حَبْرَةُ تلك الرؤية . وهنا ينبغي أن يمتلك الناقد القدرة الكلية على التجرد النسبي من ذاته قصد فهم عالم النص المتميز . وإذا تم إقناع القارئ بأمانة وصف المادة المدروسة كما هي ، فإن كل موقف إيديولوجي يأتي بعد ذلك يكون قريباً من تقدير القارئ وفهمه .

وقد تبين لنا من دراسة أشكال النقد الاجتماعي أن أكثر الأنماط تقدماً لتميز الإبداع الروائي عن الإيديولوجيا بمعناها السياسي ، هو الاتجاه الذي أخذ بمفهوم الرؤية بمعناها المرتبط بنظرة الجاهة ، لما يحتوي عليه هذا الاتجاه من مفهوم توسط فكرة الجاهة بين الوعي الفردي والواقع ، وتوسط الشكل الأدبي بين الفرد ورؤية العالم التي يعبر عنها . كل هذا يحقق مرونة كبيرة في التعامل مع النص الروائي باعتباره حاملاً للإيديولوجيا ومعبراً ل نفس الوقت عن موقف إيديولوجي .

● ويمكن أن نلحق بالتأويل الإيديولوجي المباشر كل محاولة لفرض رؤية عقدية ، وأخلاقية في ميدان النقد الروائي ، لأن الحوار بين الناقد والنص من جهة ، والناقد والقارئ من جهة أخرى ، سيخرج عن نطاق الإقناع بالمنطق إلى مجال المظاهر الذاتية والجاهة ، وهو ما يجانب كل محاولة لتوجيه النقد الروائي نحو المسار العلمي المنشود . ونسجل هنا بأن النقد الروائي العربي من خلال النماذج التي درستها لم يستخدم إلا في حالات نادرة مثل هذه المواقف العقدية وقد رأينا فقط ملامح من هذا في نقد أحمد إبراهيم الهواري (٣٢) .

● حل أن الميل إلى التضخيمات المثالية والميتافيزيقية لا يزال يتخلل بعض الدراسات ابتداء من المنهج التاريخي في نقد الرواية إلى النهاية . وقد أشرنا بصدده دراسة الجاهة المهجى عند الناقدة نبيلة إبراهيم إلى أنها تبنت بشكل متطرف أحياناً تأملات صوفية مصحوبة بتعابير ذات دلالات ميتافيزيقية كـ : (حركة الروح ، أهاقنا المظلمة ، جوهر الأشياء والحياة) (٣٣) .

وقد لاحظنا أهما ، ونحن نتحدث عن النقد الموضوعي في جانب الممارسة ، أن الفلسفة الوجودية مصطلحاتها الخاصة قد مارست تأثيرها على الناقد غالي شكرى (٣٤) ، فأكسبت نقده طابعاً مثالياً وعقدياً في نفس الوقت ، وهذا يحول الدراسة النقدية إلى عرض المواقف الذاتية أكثر من وضع معرفة موضوعية بالنص الروائي .

● إن أحكام القيمة تبدو في نظرنا موجودة في كل ممارسة نقدية تتناول الرواية بالتحليل . خير أن أشكال وجودها تختلف من ممارسة إلى أخرى . فعندما تكون مَبَافِرةً ومُهَيِّبَةً على جانب التحليل والتعميل لجعل الدراسة إلى مجال كامل لسيادة الذوق الشخصي . والذوق وحده - كما تبين عند المقارنة بين أفق انتظار القارئ ، وأفق انتظار الناقد - يُسَوِّي بين صاحب المعرفة ، ومن لا معرفة

تلك الآراء حل ضوء النصوص المدروسة بالوسائل والأدوات التي يستخدمها في التحليل .

● ضرورة تجنب التصنيفات النهائية ، خصوصاً ما يتعلق منها بتحديد أنواع الرواية ، ذلك أن القول بالتنوع الخالص كثيراً ما يصطدم عند التحليل بصعوبات كبيرة ، نظراً لقابلية الرواية ، بوصفها فناً يعمل على الدوام من حضور الوقائع والقضايا الاجتماعية ، لأن تحتوي كل القضايا الممكنة . وقد تبين لنا كيف أن التحديدات التي وضعها د. عبد المحسن طه بدر ، لما سَمَّاهُ : روايات الترفيه ، والنسلية والتعليم ، بدت اعتباطية ، بالنظر إلى أن كل نوع من هذه قابل لأن يحتوي على العناصر الأخرى (٣٥) .

ولعل اتجاه النقاد الشكلانيين إلى الاهتمام بالوظائف وأدوار الشخصيات ، وإهمالهم لتميز الأنواع الروائية اعتماداً على موضوعاتها ، كان بسبب إدراكهم لاعتباطية مقياس التقسيم الموضوعي وعدم صلاحته في التحليل . ونذكر في هذا المجال الانتقاد الذي كان قد وجهه « فلاديمير بروب » لمن سبقوه ، عندما لاحظ أن التصنيفات التي اعتمدها في تحديد أنواع الخرافات الروسية بقيت بدون قيمة علمية بسبب قابلية كثير من الأنواع لاحتواء عناصر الأنواع الأخرى في نفس الوقت (٣٦) .

إن أي تصنيف يعتمد على موضوعات المحتوى ، سيكون عرضة للوقوع في النظرة التجزئية للنص الروائي المدروس ، في الوقت الذي ينبغي النظر إلى دلالة مجموع عناصر المحتوى انطلاقاً من نوعية العلاقات القائمة بين هذه العناصر نفسها وهذه حقيقة وجهت الدراسة الحكائية نحو المورفولوجيا .

غير أننا نعتقد أن التصنيف الموضوعي للمحتوى الروائي يمكن أن يقوم ، بالرغم من أن أهميته ليست كبيرة في نظرنا ، إذا أخذنا بعين الاعتبار العناصر المهمة فقط . وفي هذه الحالة لن يكون التصنيف نهائياً ومطلقاً بل سيساعد فقط بالعناصر الغالبة في كل نوع روائي . ولعل مفهوم « القيمة المهمة » الذي وضعه جاكوبسون يمتلك فعالية إجرائية كبيرة في هذا المجال . ثم إن مفهوم « الحوار » والتناص اللذين شاع استعمالهما في وقتنا الحاضر في مجموع الدراسات الأدبية لم يعد معها في الإمكان أبداً أن نتحدث عما يُسمَّى النوع الروائي الخالص .

● لا نستطيع أن نقول بأن التأويل الإيديولوجي للأدب ليست له مشروعية في العمل النقدي الروائي ، لأن مثل هذا القول لم تعد له قيمة في وقتنا الحالي الذي استكملت فيه نظرية الرواية بمجمل عناصرها بعد أن قدم كل منهج حل حدة أهم خلاصاته ونتائجها النظرية والتطبيقية ، وتبين أن كل منهج من المناهج الأساسية - (النقد السوسولوجي ، والنفس ، والبنائي) (٣٧) ، يتناول جانباً واحداً من جوانب العمل الأدبي ، الأول يتصل بالجانب التداولي ، والثاني بالجانب الذاتي ، والثالث بالجاهة اللغوية للنص . غير أننا لاحظنا من خلال دراسة نماذج النقد الاجتماعي للرواية أن الدراسة الاجتماعية للرواية عندما تنطلق من معطيات سياسية وإيديولوجية مباشرة وتُفَهِّم التحليل المهجى تُفَقِّد كل ملمح من ملامح النقد

له . وعندما تأت أحكام القيمة ضمنية فإنها تكون مُثبتة على نتيجة التحليل ، والقارىء هو الذي سوف يكتشف علامات من خلال مراحل التحليل نفسه ، فضلاً عن أن اختيار الناقد للنص الروائي مادة للتحليل كثيراً ما يكون ناتجاً عن رأى قيمي يُحدِّد فعل اختيار النص منذ البداية .

ونعتقد أن أحكام القيمة الضمنية هي أقوى وأبلغ تأثيراً في القارىء من الأحكام المباشرة ، والسبب في ذلك يرجع إلى أنها تأتى مصحوبة بقوة الإقناع الماثلة في نضعاف التحليل بمختلف أدواته : المقارنة والاستدلال والاستنباط .

إن لجوء الناقد إلى أحكام القيمة المباشرة كثيراً ما يُعبر عن رغبة معاكسة للمعرفة ؛ لأنه يعنى الناقد من الجهد المضى الذى ينبغي أن يبذل في تأمل النص الروائي ذى الصفحات الكثيرة ، بكل ما يستتبعه ذلك من معاناة ، وما يتطلبه من معرفة واسعة ودقيقة بالتجربة النقدية السابقة على الأقل في إطار المنهج الذى يرنصيه لنفسه . ونعتقد أن العبارات التالية الواردة في نقد الدكتور عبد المحسن طه بدر : الحساسية ، الحيوية ، الإثارة ، جفاف الأسلوب وعدوه (٣٥) ، لا يمكن أن تكون لها فعالية إجرائية ، لأنها قابلة على الدوام لتأويلات كثيرة سواء من طرف النقاد أم من طرف القراء .

وقد تبين لنا أن النقد البنائى للرواية في العالم العربى لم يتخلص أبداً من هذه الأحكام ، على الرغم من أنها كانت أحد الجوانب التى تُشكِّل البنائيون الغربيون في ضرورة إبعاده عن التحليل البنائى للنص الحكائى بشكل عام ، وقد رأينا كيف استخدمت « سيزا قاسم » كثيراً من الكلمات المشابهة لما سبق . ك : رائع ، وبارع ، وأسلوب فجع ، حيوية ، عمق إلخ (٣٦) ، مع أنه كان بإمكانها أن تستغنى عن ذلك كله بالتحليل والمقارنة وحدهما ، لأن المهم هو أن يبين الناقد كيف استحضت الرواية أن توصف بذلك . وعندما يتحدث الناقد على هذه الكيفية تُفرض الأحكام القيمة نفسها على القارىء بشكل ضمني .

● رأينا أن كل مناقشة موضوعية للرواية - خصوصاً إذا كانت ذات طابع تليفى - تميل إلى تقييد كل سيطرة للنظرية النقدية . على أن هناك جانباً آخر له نتائج السيئة على النقد الروائي وهو النظرة التجزئية للنص المدروس ، فالتنظر إلى أجزاء الرواية كلاً منها على حدة كمحطات انطلاقية غزوات فكرية في كل اتجاه وفق نُقْبَة السرد لا وفق قانون الترابط المنطقي ، يُضَيِّع كل قيمة للنص الروائي المدروس ؛ لأنه يُقَيِّب النظر إليه بوصفه وحدة متماسكة العناصر ، ومتضائلة في الوقت نفسه .

وكثيراً ما يلتقى هذا النمط من الدراسة الموضوعية التجزئية مع طغيان فكرة الانعكاس في النقد ، ذلك أن عد النص الروائي حالاً عاكساً لحسب لقضايا الواقع الخارجى يلغى أولاً مقصدية (= غاية) النص الروائي ، ويُحدِّد ثانياً مجال النقد في الدراسة الوثنائية ؛ وهو ما توجهت نحوه سوسيولوجيا المضامين . ولقد لاحظنا كيف كانت ممارسة النقد التاريخي والاجتماعي للرواية في العالم العربى تُجْبَل في بعض نماذجها إلى هذا التوجه ، ومن شأن هذا أن يمنع من الوقوف على غايات النص الروائي ، أى على مضمون رسالته التمثيلية .

● ويمكننا أن نشير في إطار تسجيل هذه الملاحظات - التى عدناها استنتاجات مستخلصة من مجموع الدراسة - إلى قضايا أخرى ناقشناها كثيراً تحت عنوان « اختبار الصحة » ، ومنها ضرورة توافر التماسك المنطقي بين أجزاء الدراسة النقدية سواء تعلق الأمر بالجانب النظري أم بالجانب التطبيقي . ويتضمن ذلك كله وضوح المقدمات والتحليل ووضوح النتائج . ولا يتوالت ذلك كله بالطبع إلا إذا كانت غايات الناقد محددة بشكل واضح أيضاً .

ومن الضروري أن تكون لغة الناقد محددة وغير قابلة لمختلف التأويلات ، وأن تستخدم المصطلحات في نطاق ما هو مخصص لها في المنظومة المنهجية المُتبعة .

وكثيراً ما نجد لغة النقد الروائي تُمنح إلى توليد المقاييس في كل لحظة - وهو ما ينطبق على الممارسة الموضوعية . ذلك بأن وحدة اللحظة الفكرية تتنفي مع تعدد الأطروحات ، وغالباً ما يؤدي ذلك إلى تبني منطلقات متناقضة في الآن نفسه .

وقد يُضَيِّع الناقد في عالم من التفرعات العشوائية بسبب عدم ضبط المعلومات ؛ كان يتم تفرع القضية الواحدة إلى قضيتين مختلفتين ؛ كالفصل الحاسم مثلاً بين ما هو إنساني ، وما هو اجتماعي أو العكس ، وكالحل في أدوات التحليل ، ومادة التحليل (٣٧) .

وبعد الإخلاص في نقل أفكار الآخرين مسألة أساسية في العملية النقدية . وهنا لأبدي من الحديث عن الترجمة بوصفها وسيلة لنقل المجهود النظري للنقد الغربى في هذا المجال .

ولقد أشرنا إلى هذا المشكل في بداية الاستنتاجات العامة . كما عرضنا في متن الدراسة إلى بعض نماذج الترجمة سواء ترجمة الأفكار أم ترجمة المصطلحات (٣٨) ، وقد تبين لنا فيها بعد كيف أن عدم ضبط عملية نقل المعرفة يؤدي إلى خلق تراكم معرفي زائف يصعب خجبه عن التداول .

ولقد ظل النقد الروائي العربى خلال مرحلة طويلة - وهذه ملاحظة أساسية - لا يعطى أهمية كبيرة للإحالات ، فهناك كثير من الأفكار المقتبسة من مراجع ومصادر إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة لا ينصُّ النقاد على مصادرها . وقد تأتى الإحالة إليها غير تامة ، وهذا يمنع السير الطبيعي لتقويم الأهمال النقدية ، ومحاسبتها ، كما يقلل من درجة مصداقيتها العلمية . وهذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على كثير من نماذج النقد العربى (٣٩) .

- نحو بناء نظرية للنقد الروائي العربى :

أكدنا في بداية هذه الاستنتاجات العامة أن الاستفادة من مناهج النقد الروائي الغربى مسألة مشروعة ، نظراً لتخلف البحث في ميدان العلوم الإنسانية في العالم العربى ، نتيجة لتخلف التطور الحضارى والعلمى .

غير أن السؤال مع ذلك يبقى مطروحاً بالنسبة لخصوصيات التجربة الروائية العربية ؟ . وقد قلنا بأن أغلب من طرحوا هذا السؤال جعلوه وسيلة لمنع كل استفادة من الغرب ، ومن حسن الحظ أن المهتمين بالتنظير النقدي للرواية ، لم يمنحوا نحو هذا التطرف .

إذا نحن أردنا أن نستفيد منه في بناء نظرية للنقد الروائي العربي ، فبحكم اعتداد سوسيولوجيا الرواية في تأويل النصوص الروائية ووظائفها التداولية حل تحليل واقع اجتاهي معطى ، فإن ذلك سيهدو دون شك إلى التعرض لكثير من المعطيات السوسيولوجية الخاصة بمجتمعات بعينها . غير أن هذا لا ينفي القول بأن نظام العلاقات الاجتماعية الإنسانية له أشكال قابلة للتجريد ولأن تصبح لها قوة القوانين النظرية الشمولية ، خصوصاً إذا كانت هذه القوانين مستندة إلى معطيات اقتصادية . وإن المجهود الذي بُذل في إطار المادة التاريخية لا يمكن أن يحجب بمجرد وصفه بأنه « كلاسيكي » ، فالواقع أن مفاهيمه لا تزال متداولة في كل الحقول المعرفية بمصطلحات مختلفة ، ولكنها تحمل في العمق نفس الدلالات .

لذلك فالمعرفة السوسيولوجية التي تطورت خارج العالم العربي ستفرض نفسها أيضاً حتى في دراسة خصوصية المجتمع العربي . وهكذا يمكن مواجهة من يقول بضرورة مراعاة خصوصيات الرواية العربية بحكم أنها عربية بقولنا وبماذا ندرس الواقع العربي ذاته ؟ ذلك أننا سنكون هنا أيضاً في مواجهة السوسيولوجيا الغربية وغيرها^(١١) . وهكذا فخصوصية الرواية العربية وخصوصية الواقع العربي لا يمكنها أن يلغيا الاستفادة من المعرفة الغربية . غير أنه بعد أن تؤخذ الأسس النظرية العامة سوف يبقى عندل هاشم كبير لاكتشاف خصوصيات التجربة الروائية العربية ، وبالتحديد أثناء ممارسة تحليل نماذجها المختلفة ، بل يمكن للنقاد الروائي العربي أن يطمح إلى الإسهام في تطوير النظرية الروائية السوسيولوجية العالمية بصفة عامة .

ولعل الشيء نفسه ينطبق على الدراسة النفسية أو التحليل النفسي للرواية . فالمعروف أن أبحاث علم النفس والتحليل النفسي التي جريت في ميدان الإبداع الأدبي كانت لها غاية واحدة هي إخضاع الإبداع لقوانين نفسية محددة صالحة في كل زمان ومكان ، ولم يكن فرويد يشك في أن نظريته قادرة على ذلك ، بل إنه كان بعدها مفسرة لنشوء الحضارات .

والواقع أنه مادام المبدع الروائي العربي ينتمي إلى مجتمع لا يزال يحتفظ بشروط النظام الأسرى الذي تتغلب فيه سلطة الأب فإن جميع الفرضيات الأساسية المتعلقة بنظرية الكبت والعقدة الأوديبية ودورها في تفسير الإبداع الأدبي والأحلام والأمراض النفسية ، تبقى لها قيمة كبيرة في تفسير كثير من الأحوال السردية ذات الحمولة النفسية خصوصاً ما يحتوي منها على سبل من الأحلام ، والرموز والأساطير .

فهل معنى هذا أن النظرية النقدية للرواية العربية ينبغي أن تجمع بين هذه المستويات الثلاث^(١٢) :

- الجانب البنائي .
- والجانب السوسيولوجي .
- والجانب النفسي ؟

إن التجربة النقدية العربية في الواقع إذا نظر إليها في شموليتها وجدناها تأخذ بجميع هذه المناهج ، غير أنها لم تقدم كما لاحظنا -

ونلاحظ أنه موقف يبقى متداولاً فقط عند غير المواكبين لتطور البحث في مجال العلوم الإنسانية ، أي أنهم وقفوا عاجزين أمام التعقيد الذي أخذت تعرفه الدراسات الأدبية عموماً بحكم ارتباطها باللسانيات والمنطق ، ودخولها عالمنا من الضبط كان غالباً بشكل ما في كثير من الممارسات النقدية التي سادت في العالم العربي خلال النصف الأول من هذا القرن ، لأنها اعتمدت كثيراً على سهولة اللغة وإطلاق العنان لشوارد الأفكار^(١٣) .

ومع ذلك نرى أن طرح خصوصية النظرية النقدية الروائية في العالم العربي مسألة مشروعة . غير أنه من الضروري وضع الحدود لما نسميه بالخصوصية ، فمن الطبيعي أن الرواية العربية تستخدم اللغة العربية بكل ما تحمل من تقاليد أسلوبية متراكمة منذ القدم ، ومن الضروري أن تحمل لغة الرواية العربية موم القضايا العربية الخاصة . إلا أنه يصعب في جميع الأحوال نفي أي علاقة تناظرية بين الأنظمة اللغوية المختلفة ، كما يصعب أيضاً نفي أي علاقة بين القضايا والموم الإنسانية في كل أنحاء العالم .

على أن القوانين اللسانية - كما هو معروف - ظلت تركز على الجوانب التي تشترك فيها كل اللغات . وعلى هذا الأساس سارت الأبحاث الشكلانية التي تناولت الظاهرة الأدبية بالتحليل . فقد دأبت على البحث عما يجعل الأدب أدباً . وكان هدف النظرية البنائية في الأغلب أن تصل إلى القوانين المجردة التي تحكم بعض الأنواع الأدبية في الرصيد الثقافي العالمي ، كما هو الشأن في أبحاث ليفي ستراوس ، وحتى في أبحاث فلافير بروب ، وجرمياس ، وبريمون .

والواقع أنه عندما يتعلق الأمر بالآليات التي تحكم صناعة السرد فإن التجربة الروائية العربية هنا تصبح نموذجاً فقط من نماذج التجارب السردية العالمية ، ويمر عليها ما يمر على مجموع تلك التجارب . وإنه لمن الإحسان أن يأتى شخص ما في وقتنا الحاضر ليقول على سبيل المثال بأن المربع السيمبويكي الذي وضعه جرمياس اعتياداً على الدراسات المنطقية لا يصلح للرواية العربية بحجة أن المربع السيمبويكي نشأ في الغرب .

فهناك مستوى معين راجع إلى أن النظام العقل الذي يحكم التجربة السردية في جميع أقطار العالم لا يختلف أبداً ، وإنما له إمكانات تطور هائلة ، وهي إمكانات متاحة لجميع المبدعين على اختلاف انتماءاتهم العرقية ، والبيئية . وإذا كان هناك تفاوت في اكتشاف صيغ جديدة من بيئة إلى أخرى فهو لا يختلف في شيء مثلاً عن التفاوت الحاصل بين البيئات العلمية المختلفة نتيجة لتباين مستوى التطور الحضاري العام في تلك البيئات .

ولهذا كله نرى أن أغلب النتائج التي توصلت إليها الدراسات البنائية والسيمبويكية ذات السند السلس ، هي نتائج عامة وصالحة لكل أشكال السرد بحكم تركيزها على الجانب الوصفي ، واعتيادها على مفهوم العلاقات البنائية في النصوص المدروسة .

على أن الأمر يختلف قليلاً بالنسبة للنظريات السوسيولوجية ونظرية التحليل النفسي ، ذلك بأنه من الضروري أن نميز في كل منحنج سوسيولوجي للرواية بين المعطيات العامة والمعطيات الخاصة ،

من سميون Séméion الإغريقية أى الدليل (وسيعرفنا هذا العلم حل معنى الدلائل ، والقوانين التى تحكمها . ومادام هذا العلم لا وجود له بعد . فإننا لا نستطيع أن نقول شيئاً عما سيكون عليه مستقبلاً ، غير أننا نرى ضرورة حقه فى الوجود ، لأن مكانه محدد سلفاً . واللسانيات ليست سوى جزء من هذا العلم العام . وستكون القوانين المكتشفة من قبل السيملولوجيا قابلة لأن تُطبق على اللسانيات . وستجد اللسانيات نفسها متصلةً بمجال شديد التحديد ضمن مجموع الوقائع الإنسانية (١٦) .

ونلاحظ أن سوسور لم يهمل فى البعد الإستمولوجى ، الجانب السيكلوجى إلى جانب وظائف الدوال داخل الحقل السيكلوجى .

ويبدو اليوم أن علم السرد بشكل خاص أخذ يتأسس فى إطار نظريات سيملوطيقية تستفيد من علم النفس المعرفى كما تنبأ بذلك سوسور تماماً ، وذلك فى إطار التطور العلمى الحاصل فى هذا الميدان ، مع الاستفادة من مفهوم الخطاطة السردية وتوسيعه ، ثم تقريب نسق العناصر الروائية من ميدان الذكاء الاصطناعى ومن نظام البرمجة (١٧) . وهذا يعنى الأخذ بعين الاعتبار جميع الفعاليات الذهنية التى تجري فى دماغ المبدع أثناء الإبداع ، ومقارنتها بنظام تخزين المعلومات بواسطة الحاسوب .

ثم إن الاهتمام الكبير بالمتلقى ، وباشكاليات التأويل فى إطار جالية المتلقى والاتجاه التداولى ، كلها مؤشرات تؤكد إعادة الأدب إلى حقله الاجتماعى ، وفهمه فى سياق وظيفته داخل النسق الثقافى والإيديولوجى الذى يتداول فيه .

والواقع أن التوجه السيملوجى نحو تكامل النظرة بين الجانب المنهاجى ، والجانب الإستمولوجى أصبح هم البحث فى ميدان دراسة أشكال الخطاب السردى والأدب بشكل عام ، خصوصاً بعد أن ظهر الطريق المسدود فى أفق الدراسات الأحادية الجانب ، ومنها تلك التى تناولت مشكلة الدلالة من زاوية نظر فكرة النص المغلق ، فأغلب اهتمام « غريماس » على سبيل المثال كان موجهاً فى حقيقة الأمر نحو محتوى الأعمال السردية ، وليس نحو المعنى . وهذه الفكرة سجلناها سابقاً ، غير أننا نلح عليها هنا لأهميتها ، ذلك بأن مفهوم « السيملوجيا » الذى نقصده عندما نتحدث عن التقريب بين المناهج ليس منحصرأ فى السيملوطيقا بمعناها المحدد فى إطار علم الدلالة البنائى ، أى الاكتفاء بالتركيز على الاشتغال الداخلى للأنساق الشكلية ، ومنها أنساق المحتوى ، والنتيجات ، ولا هو منحصر فى التحليل الأنثروبولوجى الذى مارسه ليفى سترأوس ، والذى يمكن اعتباره نوعاً من « سيملوجيا تأويلية » للأنساق نفسها ، ولكنه مفهوم للسيملوجيا يحتوى مجهود هاتين السيملوجيتين ، ويضيف إليهما مجهوداً فى اتجاه الاهتمام بوظيفة نسق دلائل النص الروائى — باعتبارها كلا — داخل الحقل السيكلوجى والنفسى .

ويرجع الفضل فى إبراز هذا الفرق الجوهري بين أشكال السيملوجيا المختلفة لمارسيلو داسكال ، حين قال بعد أن عرض للنمطين الأولين :

« ... يمكننا أن نفكر مع ذلك فى نمط ثالث وللتأويل (٢٠) أى

حتى فى النماذج التى جمعت بين عناصر مختلفة من معطيات المناهج المتباينة — تصوراً متكاسلاً يوحد على المستوى الفلسفى والإستمولوجى بين تلك المناهج ، وهذا الجانب تشترك فيه التجربة النقدية الروائية العربية مع التجربة النقدية خارج العالم العربى حتى زمن متأخر .

فذلك بأنه منذ أن بدأت مناهج النقد تستفيد من العلوم الإنسانية كانت كل جماعة من النقاد تعمل فى حقل تخصصيها المتميز . وقد بدت المناهج المسماة خارجية (المتصلة بعلم النفس والسيكلوجيا) بالنسبة للتحليل اللسانى للأدب تعمل خارج حقل الأدب ، خصوصاً إبان تحقيق نجاح كبير فى مجال دراسة المستوى التركيبى فى النصوص . غير أنه عندما تقدمت الأبحاث البنائية إلى ميدان الدلالة فى النص الأدبى بدأت الصعوبات تظهر بوضوح كبير ، وأخذنا نلاحظ العودة المحتشمة نحو السياق السيكلوجى ، والاجتهاد للنصوص الأدبية . وما يميز هذه العودة هو أنها لم تكن عن طريق السيكلوجيين أو السيكلوجين ، ولكنها جاءت تلقائياً عن طريق احتياجات منهجية وتأملات إستمولوجية فى إطار التحليل البنوي والسيملوطيقى للأدب ، وذلك من قبل نقاد الأدب أنفسهم .

وهكذا أصبح الحقل السيملوجى يتسع ليشمل علاقتين أساسيتين :

— علاقة اللغة النقدية بلغة النص الأدبى .

— وعلاقة لغة النص الأدبى بالعالم .

وتقوم هاتان العلاقتان على عناصر ثلاثة :

اللغة الواصفة (La metalangage) — النص — العالم (٢١) .

وقد لاحظ المهتمون بالسيملوجيا أيضاً أن هذا النموذج نفسه كان موجوداً بشكل منفصل نسبياً عند كل من غريماس ، وبير ماسبرى ، عندما ألح الأول على الوظيفة الوصفية للغة الواصفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كشبكة من العلاقات بين الوحدات التركيبية والدلالية ، وألح الثانى على الوظيفة الإنتاجية للغة الواصفة ، ومن ثم نظر إلى النص الأدبى كملتقى نوايا مختلفة وإيديولوجيات صريحة وضمنية ؛ أى أن غريماس أراد أن يضع نظرية للمادة الأدبية مع التركيز على العلاقة : بين (الموضوع الأدبى — اللغة الواصفة) بتغليب البعد المنهاجى ، أما بير ماسبرى ، فقد ركز على العلاقة : (الموضوع الأدبى — مادة العالم) أى بتغليب البعد الإستمولوجى (٢٢) . وهكذا نُظِرَ إلى السيملوجيا (= السيملوطيقا) بوصفه علماً للأدب يأخذ بهذين البعدين معا (٢٣) .

ولقد كان التعريف الذى قَدَّمَهُ « دوسوسور » منذ زمن لعلم السيملوجيا يحمل فى طياته هذين البعدين معا : « يمكننا إذن أن نتصور علماً يدرس حياة الدلائل فى حقل الحياة الاجتماعية ، ويشكل هذا العلم قسماً من السيكلوجيا الاجتماعية والنتيجة قسماً من علم النفس العام ، ونسمى هذا العلم « سيملوجيا » (مشتقاً

(*) يرى مارسيلو داسكال أن السيملوجيا التى عهت بالأنساق الشكلية هى أيضاً سيملوجيا تأويلية ، لكن بالمعنى الضيق : أى فى إطار العالم المغلق للنص ذاته ، انظر المرجع الموالى ص : ٦٨ بداية الفقرة ٢ .

قائمة أيضاً في مسألة إيجاد الخلفية الفلسفية التي تستند هذه العملية^(٥٠).

ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن أستاذنا الدكتور محمد الكتاني كان قد بسط القول في مسألة ضرورة تعدد زوايا النظر إلى الظاهرة الأدبية ، فقد تحدث من منظور فلسفي خاص ، عن تلك العلاقات الثلاث التي أولتها السيميولوجيا المعاصرة أهمية بالغة . ونوجز رأيه كما يلي^(٥١) :

١ - علاقة الأدب بالذات : إذ يرى أن التعبير الأدبي هو أولاً تعبير عن تجربة فردية نفسية فكرية أو عاطفية . وهذه النقطة تشير بشكل واضح إلى البعد الذاتي والنفس للظاهرة الأدبية .

٢ - كما تحدث عن علاقة الأدب بالمجتمع (علاقة موضوعية) ، فالأديب وإن كان فرداً ، فإنه لا يبدع خارج محيطه الاجتماعي ، كما أنه يأخذ من هذا المحيط وسائل إبداعه : اللغة ، والتقاليد الفنية ، وأماط التعبير الفني .

٣ - علاقة الأدب بالظاهرة الفنية (علاقة عضوية) ويقصد ، في الواقع ، علاقة داخلية في الأدب ذاته : لأنه يرى أن « ما يميز الأدب عمومًا - مثلاً يميز أي فن - هو أن يكون في صورته ما يدل على أنه فن » . وهذه إشارة واضحة إلى مفهوم « الأدبية » الذي تبلور لدى البنائيين . ويضيف الدكتور محمد الكتاني إلى ذلك كله ما سياه « علاقة الأدب بجندلية الواقع في كل مظهره »^(٥٢) ، وهي في الواقع علاقة متجذبة بشكل واضح أيضاً في العلاقات السابقة .

إن هذا التصور الثلاثي التوجه ، هو ما كان يُعزز النقد الروائي العربي ، ومهما اختلفت التصورات الفلسفية التي تستند فإنه يكتسب قُدْرَتَهُ على أن يتحول إلى أدوات إجرائية كلما قُرِبَ نفسه بصورة أكبر من الظواهر الأدبية المدروسة وعمل في كل لحظة على إعادة النظر في بنائه الخاص .

ونشعر في نهاية دراستنا هذه أنه كلما اقترب ميدان الدراسة الأدبية من حقل العلم قلَّت الحاجة إلى الفلسفة بوصفها رؤية للعالم ، لأن هذه الفلسفة ستتداخل مع الإسيولوجيا بل أن هذه الأخيرة ستحل محل الرؤية للعالم عند الناقد . وهكذا فمهما اختلفت الفلسفات والمقاصد والنوايا المبطنة^(٥٣) وراء كل « علم » للرواية ، فإن الاقتراب من قوانين النص الروائي ودراسته في علاقاته الحوارية (= الجندلية) هو الذي سيبقى مقياساً ثابتاً لنجاح كل محاولة تسير في هذا الاتجاه . وتقضي الرؤية الحوارية أو الجندلية بالنظر إلى النص في علاقاته الداخلية ، وعلاقته مع البنية الذهنية التي ابتكرته ، وعلاقته مع الوسط السوسيوثقافي المحل والعالمي . والميدان الذي يتسع لهذه العلاقات في الوقت الحالي هو « السيميولوجيا » باعتبارها علماً منهجياً وتأملاً إسيولوجياً ، إنها الأفق المنهجي الذي يترامى لنا لاحتواء نظرية للرواية العربية تريد أن تقترب من الممارسة العلمية . وإن طريق البحث في هذا الميدان طويل وشاق ، وما هو أكيد ، أنه لم يعد فيه بعد الآن ، مكان لِلنقد النقدي أو للترجم بالخبث .

في « سيميولوجيا ٣ » ، وستكون هذه بمثابة تأويل لدلالات التجربة ، في مقابل العناصر البنائية . وإن ما يسمى « سيميولوجيا ٣ » هو بالتحديد الهرمينوطيقا الفلسفية ، إنها منهج للتأويل يميلنا حل جماع التجربة المعيشة ، وليس على موضوعات مخصوصة . وبهذا المعنى فإنها لا تسمح حل وجه الدقة بالوصول إلى معارف معينة ، ولكن قبل كل شيء تسمح بالوصول إلى « الفهم » . والتعارض القائم بين « السيميولوجيا ٣ » و « السيميولوجيا ٢ » هو التعارض المميز لبداية هذا القرن بين « الفهم » و « التفسير »^(٥٤) .

إن مارسيلو داسكال قد وضع يده بالفعل على النقطة الأساسية التي تفسر التعارض الذي كان قائماً منذ بداية هذا القرن بين المناهج الجديدة : الشكلانية والبنائية اللتان مهتان بجانب الفهم ، وبين المناهج التي بدأ ظهورها مع منتصف القرن التاسع عشر وتبلورت مع بداية هذا القرن وهي مناهج تفسيرية كالنقد الاجتماعي والنقد النفسي . وهو نفسه التعارض الذي سجَّله مؤلفنا « نظرية الأدب » بين ما سُمِّيه « المناهج الداخلية » ، والمناهج الخارجية »^(٥٥) .

ففي الوقت الذي ظل فيه البنائيون يعتقدون أن ما هو خارج عن نطاق الفهم لا علاقة له بدراسة الحكى (والمقصود بالفهم تحديد مواقع العناصر البنائية للنصوص الحكائية وإدراك وظائفها في إطار العلاقات التركيبية القائمة بينها ، ويتبع ذلك كله البحث عن أسباب « الأدبية » داخل هذه النصوص) نجد أن الدراسات السوسيو نفسية التي انبثقت مع باحثين وتطورت مع زرافا ، وزها ، وبيروا شيري ، بوتود وروف ، وأميرتو إكو ، وغيرهم ، تركز جهودها على إثبات حضور ما كان يُعدّ خارجاً عن نطاق دراسة الرواية والأدب بشكل عام . ولم يفت هذه الدراسات أن تسلمح بجميع الأدوات اللسانية والمنطقية لفهم النصوص وضبط علاقاتها الداخلية .

ولقد كان إحساسنا بضرورة تحقيق « سيميوطيقا »^(٥٦) عامة تحيط بالنص الروائي بأبعاده المختلفة موجوداً قبل الانتهاء من إنجاز هذا العمل . ولعل المقدمة التي وضعناها لكتابتنا : « في التنظير والممارسة » ، كانت تجلِّل هذا الهم ، لقد نظرنا إلى الرواية كنص ثلاثي الوجوه : الوجه الذاتي ، والوجه اللساني ، والوجه السوسيوولوجي . ورأينا أن أية ممارسة نقدية لاتأخذ الرواية من هذه الجوانب الثلاثة ستبقى نتائجها ناقصة ، غير أننا أشرنا إلى أن المشكلة الأساسية ليست منحصرة في هذا الجانب وحده بل هي

(*) لم نستعمل هذا المصطلح بالذات ، بل أشرنا فقط إلى ضرورة التركيب بين المناهج المختلفة ولعلنا نشعر الآن أن ما كان يعوزنا لتوضيح هذا الإحساس هو المصطلحات السيميوطيقية نفسها .

(*) كشف الأستاذ د. محمد مفتاح عن توليا بعض الدراسات العلمية الحديثة للأدب والنصوص اللغوية بشكل عام . ومع ذلك كان لديه إحساس ضمني بأن هذه المسألة لن تعوق أبداً ضرورة استغلال هذه المعطيات والمضي بها إلى الأمام رغم خطورتها المحتملة بالنسبة لتشريط الإنسان ، وضبط سلوكه . (انظر كتابه « منهجية النص تنظير وإنجاز » المركز الثقافي العربي . ط ١ . ١٩٨٧ . ص : ٣٧ . إن الأمر هنا يشبه إلى حد كبير موقف علماء اللرة .

- (١) انظر الإشارة إلى هذين المبحثين في كتاب : سمر روسي التفصيل : ملامح في الرواية السورية . منشورات المحاد الكتاب العرب . دمشق ١٩٧٩ . ص : ٦ .
- (٢) نستقي هنا طعنا من يرفض هذا المربع بحكم صموده تطبيعه أو عدم وضوحه ... فهذه مسألة تتعلق بمدى قدرة انفتاح المهتمين بالنقد الأدبي ، على علوم المنطق ، والرياضيات ، وغيرها .
- (٣) نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر . دار المعارف . ط : ١ . ١٩٧٨ . ص : ٧٨ .
- (٤) المرجع السابق ... ص : ٧٨ .
- (٥) انظر كتاب باحثين و الخطاب الروائي : ترجمة محمد بركة ، وخاصة الفصل المنون و الأسلوبية المعاصرة والرواية ، ففي بدايته يتقدم تعامل الأسلوبية التقليدية مع الرواية . دار الأمان - الرباط / ١٩٨٧ . ط ٢ . ص : ٣١ - ٣٢ .
- (٦) انظر ما لاحظناه عند موريس أبو ناضر بشكل خاص في الجانب النظري في الفصل الخامس .
- (٧) إن أقرب النقد إلى تطبيق الوحدة المنهجية هي سيزا قاسم ، فقد تبنت في الجانب النظري معطيات البنيائية ، إلا أنها جعلت قليلا في التطبيق إلى التأويل الوجودي . انظر الجانب التطبيقي من الفصل الخامس ، وخاصة ما كتبناه تحت عنوان : التأويل الإيديولوجي .
- (٨) T. Todorov : Introduction à La Littérature Fantastique, Seuil (٨) 1974. p: 104 .
- (٩) أشرنا لهذا في مقالنا : بين البنية التكوينية وسوسيولوجيا النص (حول مفهوم الفهم الغولفلماني والحوارية الباعثية) مجلة دراسات سمائية أدبية لسانية . عدد : ١ . خريف ١٩٨٧ . وخاصة في شأن التركيب بين المشاهج في العالم العربي ص : ١٢٦ - ١٢٧ أو في المغرب ص : ١٣٤ - ١٣٥ .
- (١٠) فصلنا الكلام في هذه الفكرة في مقدمة كتابنا : في النظر والممارسة دراسات في الرواية المغربية . منشورات حيون . ط ١ . ١٩٨٦ . ص ٧ . وقد لاحظ الدكتور محمد بركة أيضا أن الخطاب الروائي يحكم تركيبه المتعددة العناصر ، يوجد في ملقى فروع معرفية متباينة ذكر منها : الأسلوبية والساليات ، والشعرية والتحليل النفسي والسوسيولوجيا . انظر مقدمة ترجمت لكتاب باحثين : الخطاب الروائي . دار الأمان الرباط . ١٩٨٧ . ص ١٧ .
- (١١) انظر التحليل السيميائي أبعاده وأصواته ، حوار مع د. محمد مفتاح . مجلة دراسات سمائية لسانية . عدد : ١ . خريف ١٩٨٧ ص : ١٢ - ١٣ .
- (١٢) المعروف أن هذا المصطلح متداول في إطار نظرية جمالية التلقي .
- (١٣) P. de Bruyne J. Herman. M. de Schoutete. Dynamique de la recherche en sciences sociales. P. U. de France. 1974 - p : 32 . Ibid p : 21 - 22 .
- (١٤) Eirud Ibech et D. W. Fokkema. La théorie Littéraire ou : النظر : ١٥) XXX siècle. in — theorie de la littérature éditeur Kibedi Varga. 1981. p: 44 .
- (١٦) إننا نتحدث هنا عن الانطباع العام الذي كونه من خلال دراستنا لمجموع التجربة النقدية . وهذا لا يعني أننا ننسى عداء النقد الموضوعي لكل من نهر النظر ، غير أننا نعلم بالتوجه العام للنقد الروائي ، ذلك بأن محاولات النقد الموضوعي برغم كثرتها بقيت متخلفة عن أن تأخذ الدور الريادي في النقد الروائي العربي . ولن تتمكن من ذلك إلا إذا هي ربطت نفسها بالساليات الحديثة كما حصل في أوروبا بالنسبة لمحاولة تودوروف في كتابه مدخل إلى دراسة الأدب العجائبي .
- (١٧) انظر ما قلناه تحت عنوان : الرؤية التاريخية المثالية : عند دراستنا لعمل هذا الناقد في الفصل الثاني ، الجانب التطبيقي .

- (١٨) انظر الفصل الخامس الجانب النظري بشكل خاص .
- (١٩) انظر الفصل الخامس الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت عنوان : التأويل الفلسفي .
- (٢٠) انظر الفصل الخامس : الجانب النظري على الخصوص .
- (٢١) انظر الفصل الأول : الجانب النظري .
- (٢٢) انظر دراستنا لكتاب الرواية والواقع في الجانب النظري من الفصل الثاني .
- (٢٣) انظر الفصل الثاني : الجانب التطبيقي الأول ، وخاصة ما ورد تحت عنوان : التنظيم .
- (٢٤) Svend Erik Larsson. Sémiologie Littéraire, essais sur la Scène textuelle— traduit du danois par francois Arndt, Odense University Press, 1984. p : 129 — 130 .
- (٢٥) انظر الفصل الأول الجانب النظري . ص ٧٧ .
- (٢٦) انظر الفصل الأول الجانب النظري . ص ٧٢ .
- (٢٧) انظر عن الأخص طبعمة الدراسة الأسلوبية عند د. عبد المحسن طه بدر كما وضعتها في الفصل الأول الجانب التطبيقي .
- (٢٨) نشير هنا إلى أننا أعدنا بموازاة هذه الأطروحة أبحاثا خاصة في موضوع « أسلوبية الرواية » ، هي بمثابة مقدمة نظرية نعتمد إصدارها في كتاب تحت نفس العنوان . وقد عالجنا فيها جعل القضايا الخاصة بفهم أسلوبية جديدة للرواية .
- (٢٩) انظر الجانب التطبيقي من الفصل الأول .
- (٣٠) هالغ و فلاديمير بروب « هذا الشكل في الفصل الأول من كتابه : Morphologie du conte. tradu. Marguerite Darria, Tavetan Todorov et Claude Kahn, Seuil 1970 .
- (٣١) يمكن إرجاع جميع مناهج النقد باختلاف تسمياتها إلى أحد هذه التوجهات مع اختلاف بين في مستويات انتهائها إلى هذا الجانب أو ذلك أو تركيبها .
- (٣٢) انظر الفصل الثاني . الجانب التطبيقي تحت عنوان : نقد إيديولوجي هالغدي متحيز .
- (٣٣) انظر الفصل الخامس . الجانب النظري النقطة رقم : ٢ .
- (٣٤) انظر الفصل الثالث . الجانب التطبيقي ، وخاصة ما ورد تحت عنوان : محور المعالجة الموضوعية .
- (٣٥) انظر الفصل الأول الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت العنوان الفرعي : الأسلوب .
- (٣٦) انظر الفصل الخامس . الجانب التطبيقي وخاصة ما ورد تحت عنوان : التفهيم الجمالي .
- (٣٧) يمكن الوقوف على هذه النماذج في الجانب التطبيقي من الفصل الخامس ، تحت عنوان اختبار المسحة .
- (٣٨) انظر الجانب النظري والتطبيقي على السواء في الفصل الخامس .
- (٣٩) عرض هذه المشكلة د. سعيد علوش بصدده حديثه عن الأدب المقارن . وقد وضع جدولا مطولا للاقتباسات الواردة في بعض المؤلفات دون أن يميل أصحابها على المصادر . مكونات الأدب المقارن في العالم العربي . الشركة العالمية للكتاب . ط ١ . ١٩٨٧ من ص : ٦٠١ إلى ص ٦١٥ .
- (٤٠) ومن هؤلاء أيضا صاحب الرسالة المعتبرة بـ : « النقد الروائي في المغرب » ، وأقواس محمد ، الذي دعا في نهاية بحثه إلى عدم ملاحظة الغرب في ميدان البحث العلمي في المشاهج ، وهذا معناه الحفاظ على التخلف في هذا الميدان . انظر رسالته للرقونة بخزانة كلية الآداب . فاس رقم ٣١٣ . ص : ٢٨٤ .
- (٤١) لابد من الاستفادة هنا مما كتبه د. عبد الله المروى في كتابه : الإيديولوجية العربية المعاصرة تحت عنوان : « وعى الغرب ، وعى الذات » . ترجمة

cognitive. Ed : de la chaux et Neustelle. 1985. pp : 45- 36 138.

وانظر خاصة الى الفصل الذي ترجمناه من هذا الكتاب وقدمنا له ، وذلك تحت عنوان : « علم النفس التجريبي وبنية النص الأدبي » (استرجاع البنية القصصية) ، مجلة دراسات سمالية أدبية لسانية العدد : ٣ . ١٩٨٨ . من ص ٢٤ إلى ص : ٣٨ .

(٤٨) مارسيلو داسكال : الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة . ترجمة حميد الحمداني ، محمد المصري ، عبد الرحمان طنكول ، محمد الولي ، مبارك حنون . دار أفريقيا الشرق . ١٩٨٧ . ص : ٦٨ .

(٤٩) دوتيه وليك ، وأستون وأرين : « نظرية الأدب » المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب ترجمة يحيى الدين صبحي ١٩٧٢ . ص : ٨٩ ثم ص ١٧٩ .

(٥٠) انظر مقدمة كتابنا المذكور . منشورات هيون . ط : ١ . ١٩٨٦ . ص : ٧ وما بعدها .

(٥١) الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث . ج : ٢ دار الثقافة . البيضاء . انظر صفحات : ١١٧٢ - ١١٧٣ - ١١٧٤ .

(٥٢) المرجع السابق ص : ١١٧٥ .

محمد هيثم دار الحفيلة بيروت . ط ١ . ١٩٧٠ . من ص : ٥٩ إلى ص : ٧٦ .

(٤٢) يلاحظ القارئ أننا لم نعلم بالنقد الموضوعي ، وبالنقد الفني ، وذلك راجع إلى أن الموضوعية لا تمثل أصلاً منهجياً وإنما تركيباً بين مناهج مختلفة برغم اعتمادها على الفلسفة الظاهراتية . أما النقد الفني فقد اعتبرناه تمهيداً للنظرية البتائية في النقد .

(٤٣) vend Erik Larsen : Semiotique littéraire, essais sur la scene textuelle. traduit du danois par Françoise Arndt. Odense University Press. 1984. p: 118.

(٤٤) والنموذج الموضوع - مأخوذ من بارت . Ibid .

(٤٥) F. de Saussure: Cours de linguistique generale, Payot, Paris (3) 1982, P.33. أوضحنا هذا الجانب أيضاً في مقدمة عملنا هذا .

(٤٦) F.de Saussure : Cours de linguistique générale. Payot Paris 1982. p : 33.

(٤٧) يمكن الرجوع في هذا الميدان خاصة إلى كتاب ميشال فوكو : Le Michel Fayol Le : récit et sa construction. (une approche de psychologie



وثائق

نصوص من النقد العربي الحديث

قرار النيابة
في
كتاب الشعر الجاهلي

نصوص من النقد الغربي الحديث

كارل ياسبرز
مدخل إلى تاريخ الفلسفة
من وجهة نظر عالمية

قَالَ النَّبِيُّ
فِي
كَيْفَ الشَّيْءِ الْجَاهِلِيَّ

مُطْبَعَةُ الشَّيْءِ

بشارع عبد العزيز خلف جامع العظام

نحن محمد نور رئيس نيابة مصر

من حيث انه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٢٦ تقدم بلاغ من الشيخ خليل حسين الطالب بالقسم العالي بالازهر لسعادة النائب العمومي بتهمة فيه الدكتور طه حسين الاستاذ بالجامعة المصرية بانه الف كتابا اسماء (في الشرع الجاهلي) ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الخرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم الى آخر ما ذكره في بلاغه

وبتاريخ ٥ يونيه سنة ١٩٢٦ ارسل فضيلة شيخ الجامع الازهر لسعادة النائب العمومي خطابا يبلغ له به تقرير ارفعه علماء الجامع الازهر عن كتاب الفقه طه حسين المدرس بالجامعة المصرية اسماء « في الشرع الجاهلي » كذب فيه القرآن صراحة وطعن فيه على النبي صلى الله عليه وسلم وعلى سببه الشريف واهاج بذلك ثائره المتدينين واتى فيه بما يخل بالنظم العامه ويدهو الناس للفوضى وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة الناجمة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة وقد ارفق بهذا البلاغ صورة من تقرير اصحاب الفضيلة العلماء الذي اشار اليه في كتابه وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٢٦ تقدم الينا بلاغ آخر من حضرة عبد الحميد البناني افندي عضو مجلس النواب ذكر فيه ان الاستاذ طه حسين المدرس بالجامعة المصرية نشر ووزع وعرض للبيع في المحافل والملتات العمومية كتابا اسماء « في الشرع الجاهلي » طعن وتعدى فيه على الدين الاسلامي وهو دين الدولة بعبارات صريحة وارده في كتابه سيئته في التحقيقات

وحيث انه نظرا لتغيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري

- ٢ -

قد ارجانا التحقيق الى ما بعد عودته فلما عاد بدأنا التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٢٦ فاخذنا اقوال المبطلين جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف وبعد ذلك اخذنا في دراسة الموضوع بقدر ما سمحت لنا الحالة وحيث قد اتضح من اقوال المبطلين انهم ينسبون للمؤلف انه طعن على الدين الاسلامي في مواضع اربعة من كتابه :

الاول - ان المؤلف اهان الدين الاسلامي بتكذيب القرآن في اخباره عن ابراهيم واسماعيل حيث ذكر في ص ٢٦ من كتابه « للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن ان تحدثنا عنهما ايضا ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لاثبات وجودهما التاريخي فضلا عن اثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها ونحن مضطرون الى ان نرى في هذه القصة نوعا من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة اخرى الى آخر ما جاء في هذا الصدد

الثاني - ما تعرض له المؤلف في شأن القراءات السبع المجمع عليها والثابتة لدى المسلمين جميعا وانه في كلامه عنها يزم عدم انزالها من عند الله وان هذه القراءات انما قرأتها العرب حسب ما استطاعت لا كما اوحى الله بها الى نبيه مع ان معاصر المسلمين يتفادون ان كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم

الثالث - ينسبون للمؤلف انه طعن في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعنا قاحشا من حيث نسبة قتل في ص ٧٢ من كتابه « ونوع آخر من تأثير الدين في اتحال الشعر و اضافته الى الجاهليين وهو ما يتصل

- ٣ -

بتمظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في فريش فلامر ماقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وأن تكون قصي صفوة فريش وفريش صفوة مضرو ومضرو صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها وقالوا ان تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسيء المسلمين والاسلام فهو قد اجتراً على امرأ لم يسبقه اليه كافر ولا مشرك

الرابع - ان الاستاذ المؤلف انكر ان للاسلام اوليه في بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول في ص ٨٠ أما المسلمون فقد ارادوا ان يتثبتوا ان للاسلام اوليه في بلاد العرب كانت قبل ان يبعث النبي وان خلاصة الدين الاسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله الى الانبياء من قبل - الى أن قال في ص ٨١ وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبعده فكرة ان الاسلام يحد دين ابراهيم ومن هنا اخذوا يستمدون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم اعرضت عنه لما اضلها به المضلون وانصرفوا الى عبادة الاوثان الى آخر ما ذكره في هذا الموضوع ومن حيث ان العبارات التي يقول المبطنون ان فيها طعننا على الدين الاسلامي انما جاءت في كتاب في سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالقرآن الذي ألف من أجله فاجل الفصل في هذه الشكوي لا يجوز انزاع تلك العبارات من موضعها والنظر اليها منفصلة وانما الواجب توصل الى تقديرها تقدير صحيحاً بمحسبها حيث هي في موضعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسؤوليته تقدير صحيحاً

— ٤ —

عن الامر الاول

من حيث أن أهم ما بلغت النظر ويستحق البحث في كتاب الشعر الجاهلي من حيث علاقته بموضوع هذه الشكوى إنما هو ما تناوله المؤلف بالبحث في الفصل الرابع تحت عنوان الشعر الجاهلي واللغة من ص ٢٤ الى ص ٣٠ ومن حيث أن المؤلف بعد أن تكلم في الفصل الثالث من كتابه على أن الشعر المقال بأنه جاهلي لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين واران في الفصل الرابع أن يقدم المبلغ بالدب من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلي فقال ان هذا الشعر لابد كل البعد عن ان يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة انه قيل فيه

وحيث ان المؤلف أراد أن يدل على صحة هذه النظرية فرأى بحق من الواجب عليه أن يبدأ بتعرف اللغة الجاهلية فقال « ولنجتهد في تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هي أو ماذا كانت في العصر الذي يزعم الرواة ان شعروا الجاهلي هذا قد قيل فيه » وقد أخذ في بحث هذا الامر فقال ان الرأي الذي اتفق عليه الرواة أو كادوا يتفقون عليه هو ان العرب ينقسمون الى قسمين قحطانية منازلهم الاولى في اليمن، وعدنانية منازلهم الاولى في الحجاز، وهم متفقون على ان القحطانية عرب منذ خلقهم الله فطروا على العربية فهم العاربة وعلى ان العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً كانوا يتكلمون لغة أخرى هي العبرانية أو الكلدانية ثم تعلموا لغة العرب العاربة فحلت لغتهم الاولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على ان هذه العدنانية المستعربة إنما يتصل نسبها بإسماعيل بن إبراهيم وهم يرون حديثاً يتخذونه أساساً لكل هذه النظرية خلاصته ان أول من تكلم بالعربية

- ٥ -

ونسي لغة أبيه اسماعيل بن ابراهيم وبعد أن فرغ من تقرير ما اتفق عليه الرواة في هذه النقطة قال : ان الرواة يتفقون أيضا على شيء آخر وهو ان هناك خلافا قويا بين لغة حمير وبين لغة عدنان مستندا على ما روى عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان يقول « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » وعلى ان البحث الحديث قد أثبت خلافا جوهريا بين اللغة التي كان يصطنعها الناس في جنوب البلاد العربية واللغة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد وأشار الى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف، بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسئلة بسؤال انكاري فقال اذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللتين لغة العرب العاربة ولغة العرب المستعربة؟ ثم قال انه واضح جداً لمن له الملم بالبحث التاريخي عامة ويدرس الأقاليم والاساطير خاصة ان هذه النظرية متكلفة مصطنعة في عصور متأخرة دعت اليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية

ثم قال بعد ذلك : للتوراة ان تحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يتحدثنا عنهما أيضا ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لاثبات وجودهما التاريخي فضلا عن اثبات هذه القصة التي تحدث بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها - وظاهر من اراد المؤلف هذه العبارة انه أراد أن يعطى دليلا شديدا من القوة بطريقة التشكيك في وجود ابراهيم واسماعيل التاريخي وهو يرمي بهذا الى القول انه ما دام اسماعيل وهو الاصل في نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوكا في وجوده التاريخي فن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة

- ٦ -

أراد المؤلف أن يوضح بأن رأيه أساساً فقال « ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ثم أخذ يبسط الأسباب التي يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال . أمر هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستفهاماً للإسلام لسبب ديني وسياسي أيضاً وإذن فيستطيع التاريخ الأدبي واللغوي أن لا يحفل بها عند ما يريد أن يتعرف أصل اللغة العربية الفصحى وإذن فنستطيع أن نقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التي كانت تتكلمها العدنانية واللغة التي كانت تتكلمها القحطانية في اليمن إنما هي كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وإن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرم كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه

وهنا يجب أن نلاحظ على الدكتور مؤلف الكتاب (١) أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذي عقد هذا الفصل من أجله ؛ ويان ذلك أنه وضع في أول الفصل سؤالاً وحاول الإجابة عليه وجواب هذا السؤال في الواقع هو الأساس الذي يجب أن يرتكز عليه في التدليل على صحة رأيه هو يريد أن يدل على أن الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه وبدعي أنه للوصول إلى هذا الفرض يتعين على الباحث تحضير ثلاثة أمور (١) الشعر الذي يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية (٢) الوقت الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه (٣) اللغة التي كانت موجودة فعلاً في الوقت المذكور وبعد أن تنهياً له هذه المواد يجري عملية المقارنة

— ٧ —

فيوضح الاختلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذي روى
انه قيل فيه ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه — لهذا
تنضح أهمية السؤال الذي وضعه بقوله « لنجته في تعرف اللغة الجاهلية
هذه ما هي أو ما اذا كانت في العصر الذي يزعم لرواة أن شعرا الجاهلي
هذا قد قيل فيه ؟ » وتنضح أيضا أهمية الاجابة عليه

ولكن الاستاذ المؤلف وضع السؤال وحاول الاجابة عليه وتطرق في
بحثه الى الكلام على مسائل في غاية الخطورة صدم بها الامة الاسلامية في
أمر ما لديها من الشعور ولوث نفسه بما تناوله من البحث في هذا السبيل
بشعر فائدة ولم يوفق الى الاجابة بل قد خرج من البحث بغير جواب
اللهم الا قوله : ان الصلة بين اللغة المدنايه وبين اللغة القحطانية انما هي
كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة اخرى من اللغات السامية المعروفة وبديهي
ان ما وصل اليه ليس جوابا على السؤال الذي وضعه وقد نوقش في التحقيق
في هذه المسئلة فلم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن الاقتناع بما ذكره
في التحقيق من انه كتب الكتاب للاخصائيين من المستشرقين بنوع خاص
وان تعريف هاتين اللغتين عند الاخصائيين واضح لا يحتاج الى أن يذكر
لان قوله هذا عجز عن الجواب كما ان قوله ان اللغة الجاهلية في رأيه
ورأي القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن يكون جوابا على
السؤال الذي وضعه لأن غرضه من السؤال واضح في كتابه اذ قال
« ولنجته في تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هي » وقد كان قرر قبيل ذلك
« فنحن اذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها معناها الدقيق المهدود الذي مجده
في المعاجم حين نبحث فيها عن لفظ اللغة مامناه نريد بها الالفاظ من حيث

- ٨ -

هي ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة مرة وعجازا مرة أخرى وتتطور تطورا ملائما لمتنضيات الحياة التي يجباها أصحاب هذه اللغة فيمد أن حدد هو بنفسه معنى اللغة الذي يريده فلا يمكن أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده ان اللغة لغتان بدون أن يتعرف واحد منهما . فالمؤلف اذن في واحدة من اثنتين إما أن يكون عاجزا وإما أن يكون سيء النية قد جعل هذا البحث ستارا ليصل بواسطته الى الكلام في تلك المسائل الخطيرة التي تكلم عنها في هذا الفصل وسنتكلم فيما بعد عن هذه النقطة عند الكلام على القصد الجنائي

(٢) أنه استدل على عدم صحة النظرية التي رواها الرواة تقسيم العرب الى عاربة ومستعربة وتعلم اسماعيل العربية من جرم باعتراض وضعه في صيغة سؤال انكاري إذا كان أبناء اسماعيل قد تعلموا العربية من أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف بعد ما بين اللغة التي كانت يصطنعها العرب العاربة واللغة التي كان يصطنعها العرب المستعربة يريد المؤلف بهذا أن يقول لو كانت نظرية تعلم اسماعيل وأولاده العربية من جرم صحيحة لوجب أن تكون لغة المتعلم كلغة المعلم وهذا الاعتراض وجيه في ذاته ولكنه لا يفيد المؤلف في التدليل على صحة رأيه لأنه نسي امرا هاما لا يجوز غرض النظر عنه . هو يشير الى الاختلافات التي بين لغة حمير ولغة عدنان وهو يقصد بلغة عدنان التي كانت موجودة وقت نزول القرآن لأنه يري من الاحتياط العلمي أن يقرر أن اقدم نص عربي للغة المدناية هو القرآن وهو يعلم أن حمير آخر دول العرب القحطانية وقدمضى من وقت وجود اسماعيل الى وقت وجود حمير زمن طويل جدا أي أنه قد انقضى من الوقت الذي

- ٩ -

يروى أن اسماعيل تعلم فيه اللغة العربية من جرم إلى الوقت الذي اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين زمن يتعذر تحديده ولكنه على كل حال زمن طويل جدا لا يقل عن عشرين قرنا هل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ الاختلافات التي بين اللغتين دليلا على عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب حسابا للتطور الواجب حصوله في اللغة بسبب مضي هذا الزمن الطويل وما يستدعيه المصور توالى من تنابع الحوادث واختلاف الظروف أن الاستاذ قد اخطأ في استنتاجه بغير شك ونستطيع إذن أن نقول أن استنتاجه لا يصلح دليلا على فساد نظرية الرواة التي يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود اختلافهما كان مداه بين اللغتين فإن هذا لا ينفي صحة الرواية التي يرويها الرواة من حيث تعلم اسماعيل العربية من جرم ولا يضيرها أن الاستاذ المؤلف ينكرها بغير دليل لأن طريقة الأفكار والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جدا في تناول كل انسان عالما كان أو جاهلا

على أننا نلاحظ أيضا على المؤلف أنه لم يكن دقيقا في بحثه وهو ذلك الرجل الذي يتشدد كل التشدد في التمسك بطرق البحث الحديثة ذلك أنه ارتكن على اثبات الخلاف بين اللغتين على امرين الاول ما لوى عن أبي عمرو ابن العلاء من أنه كان يقول « مالمسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » والثاني قوله « ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من اثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضا »

أما عن الدليل الاول فإن ما رواه أبو عبد الله بن سلام الجهمي مؤلف طبقات الشعراء عن أبي عمرو بن العلاء نصه (مالمسان حمير واقامى اليمن بلساننا ولا هميتهم بمريتنا) وقد يكون للمؤلف مأرب من وراء تغيير هذا

- ١٠ -

النص على أن الذي نريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية في الصفحة نفسها ما يأتي . وأخبرني يونس من أبي عمر قل (العرب كلها ولد اسماعيل الاحمير وبقايا جرم) راجع ص ٨ من كتاب طبقات الشعراء طبع مطبعة السعادة، فواجب على المؤلف إذن وقد اعتمد صحة العبارة الاولى أن يسلم أيضا بصحة العبارة الثانية لان الراوي واحد والمروي عنه واحد وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من اقوال أبي عمر بن الملاء بنير ما اراده بل فسر به بمكس ما اراده ويتعين اسقاط هذا الدليل

واما عن الدليل الثاني فان المؤلف لم ينكلم عنه باكثر من قوله ولد لنا الآن نقوش ونصوص نمكنا من اثبات هذا الخلاف . . فاردنا عند استجوابه أن نستوضحه ما اجل فمجز وليس أدل على هذا العجز من أن نذكر هنا مدار في التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وصلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض امثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

ج - قلت أن اللغة الجاهلية في رأيي ورأي القدماء والمستشرقين لثنتان متباينتان على الاقل أولاها لغة حمير وهذه اللغة قد درست الان وضمت لها قواعد النحو والصرف والمعجم ولم يمكن شي من هذا معروفا قبل الاستكشافات الحديثة وهي كما قلت محالفة للغة العربية الفصحى التي سألتكم عنها مخالفة جوهرية في اللفظ والنحو وقواعد الصرف وهي الى اللغة الحبشية القديمة اقرب منها الى اللغة العربية الفصحى وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية

- ١١ -

فأما إيراد النصوص والامثلة فيحتاج الى ذاكرة لم يهبها الله لي ولا بد من الرجوع الى الكتب المدونة في هذه اللغة

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟

ج - أنا لا أقدم شيئاً

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا الى أي وقت كانت موجودة اللغة الحيرية ومبدأ وجودها أن أمكن؟

ج - مبدأ وجودها ليس من السهل تحديده ولكن لا شك في أنها كانت معروفة تكتب قبل القرن الاول للمسيح وظلت تتكلم الى ما بعد الاسلام ولكن ظهور الاسلام وسيادة اللغة الفارسية قد هي هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما هي غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وأمر مكانها لغة القرآن

س - هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة المدنانية ولو بوجه التقريب

ج - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة المدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة علمية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع عهدها الى القرن الرابع للميلاد وهذه النقوش حميرية من اللغة المدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة بنطية وإذن فقد يكون من احتياط العلم أن نرى أن أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة العلمية الى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا

س - هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء سكنت اللغة الحيرية أو اللغة المدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو جعل فيها تغيير

بسبب تهادى الزمن والاختلاط

ج - ما أظن أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور وبحصل فيها التغيير الكثير ونحن مع هذا لا نريد أن ننفي وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نعيب على المؤلف جهله بهذه الامور فإنها في الحقيقة لازالت من الجاهل وما وصل اليه المستشرقون من الاستكشافات لا ينير الطريق وإنما الذى نريد أن نسجله عليه هو أنه بنى أحكامه على أساس لا زال مجهولاً اذ أنه يقرر بجملة في آخر الفصل الذى تتكلم بشأنه « والنتيجة لهذا البحث كله تردنا الى الموضوع الذى ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذى يسمونه الجاهلى لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً ذلك لاننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يضيفون اليهم شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلى فوما ينتسبون الى عرب اليمن الى هذه القحطانية العاربة التى كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتى كان يقول عنها ابو عمرو بن العلاء ان لغتنا مخالفة للغة العرب والتي أثبت البحث الحديث انها لغة أخرى غير اللغة العربية - ففى قال ابو عمرو بن العلاء انها لغة مخالفة للغة العرب لقد أشرنا الى التغيير الذى أحدثه المؤلف فيها روى عن أبى عمر حيث حذف من روايته « ولا عربيتهم بعربيتنا » ووضع محلها « ولا لغتهم بلغتنا » وقلنا قد يكون للمؤلف ما رآه من وراء هذا التغيير فهذا هو ما رآه ان الاستاذ حرف فى الرواية عمداً ليصل الى تقرير هذه النتيجة - ويقول المؤلف أيضاً والتي أثبت البحث الحديث ان لها لغة أخرى غير اللغة العربية « وقد أبنا فيها سلف أنه مجز فى هذه المسألة من اثبات ما يدعيه - ومن الغريب أنه عند ما بدأ البحث اكتفى بأن قال ولد لنا الآن نقوش ونصوص يمكننا من

- ١٣ -

أثبت هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحر والتصريف أيضاً ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية ١١١

قرر الاستاذ في التحقيق أنه لا شك في أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى ما بعد الاسلام فإن كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوم أنه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته ؟

نحن نسلم بأنه لا بد من جود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان بل ونقول أنه لا بد من وجود شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة واحدة من اللغتين المذكورتين ولكنها على كل حال اختلافات لا تخرجها عن العربية وهذه الاختلافات هي التي قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله « ما لسان حمير بلساننا » والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاف الذي لا بد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً في أمة متقلة بطبيعتها كالأمة العربية ولا بد لها جميعاً من لغة عامة تنفام بها هي اللغة الأدبية وقد أشار هو بنفسه إليها في ص ١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن « ولكنه كان كتاباً عربياً لفته هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أي في العصر الجاهلي » وهذه اللغة الأدبية هي لغة الكتابة ولغة الشعر والمؤلف نفسه عندما تكلم في الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلي واللهجات بحث في الصحف ٣٠ - ٣٦ - ٣٧ بحثاً يؤكد هذا المعنى وإن كان يدعي بغير دليل أن الاسلام قد فرض على العرب جميعاً لغة عامة واحدة هي لغة قريش مع أنه سبق أن ذكر في

صحيحة ١٧ ان لغة القرآن هي اللغة العربية الادبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أى في العصر الجاهلي فلم لا تكون لهذه اللغة الادبية السيادة الملمة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التعديد وعلام يستند؟ يتضح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف في اللغة لا يدل في ذاته حتماً على عدم صحة الشعر ونحن لا نريد بما قدمنا أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلي لأن هذه المسألة ليست حديث العهد ابتدعها المؤلف وإنما هي مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما قل ابن سلام صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج في تمييزه إلى خبير كاللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون الماينة ممن يبصره - ولكن الذي نريد أن نشير إليه إنما هو الخطأ الذي اعتدأ أن يرتكبه المؤلف في إبعاده حيث يبدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه قواعد كأنها حقائق ثابتة كما فعل في امر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم في مسألة ابراهيم واسماعيل وهجرتهما الى مكة وبناء الكعبة اذ بدأ فيها بأظهار الشك ثم انتهى باليقين بدأ بقوله للتوراه أن يحدثنا عن ابراهيم واسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكتفى لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن اثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة اسماعيل بن ابراهيم الى مكة ونشأة العرب المستمر فيها الى هنا أظهر الشك لعدم قيام الدليل التاريخي في نظره كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر في كثير من الصراحة : أمر هذه القصة اذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبل الاسلام واستغلها الاسلام لسبب ديني الخ فما هو الدليل الذي اتقن به من الشك الى اليقين ؟

- ١٥ -

هل دليله هو قوله نحن مضطرون الى أن نرى في هذه القصة نوعا من الحيلة في اثبات الصلة بين اليهود والمسيح من جهة وبين الاسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى ؟ وان أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة انما هو هذا العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويشتون فيه المستعمرات الخ - وان ظهور الاسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تثبت الصلة بين الدين الجديد وبين ديانتى النصراني واليهود وانه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن ان تؤيدها صلة مادية الخ

اذا كان الاستاذ المؤلف يرى ان ظهور الاسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديانتى اليهود والنصارى وان القرابة المادية الملققة بين الربا وبين اليهود لازمة لاثبات الصلة بين الاسلام وبين اليهودية فاستغلت لهذا الغرض فهل له أن يبين السبب في عدم اهتمامه ايضا بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الاسلام وبين النصرانية ؟ - وهل عدم اهتمامه هذا معناه عجزه او استهائته بأمر النصرانية ؟ - وهل من بريد توثيق الصلة مع اليهود بأي ثمن حتى باستغلال التلويح هو الذي يقول عنهم في القرآن :

« لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا »

ان الاستاذ ليعجز حقا عن تقديم هذا البيان اذ أن كل ما ذكره في هذه المسألة انما هو خيال في خيال وكل ما استند عليه من الادلة هو (١)

فليس يمدان يكون (٢) فما الذي يمنع

(٢) ونحن نعتقد (٤) واذن فليس ما يمنع قريش من أن تقبل هذه الاسطورة

(٥) اذن فنستطيع ان نقول ١١١

- ١٦ -

فلاستاذ المؤلف في بحثه اذا رأى انكار شيء يقول لادليل عليه من الادلة التي تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب المخططة التي رسمها في منهج البحث واذا رأى تقرير امر لا يدل على بغير الادلة التي أحصيناها له وكفى بقوله حجة

سئل الاستاذ في التحقيق عن اصل هذه المسألة (اى تلفيق القصة) وهل وهي من استنتاجه او نقلها فقال : فرض فرضته أنا دون أن اطلع عليه في كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب ان شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين ولكن لم افكر فيه حتى بعد ظهور كتابي - على انه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول او من نقله عن ذلك المبشر الذي يستتر تحت اسم هاشم العربي فانه كلام لا يستند الى دليل ولا قيمة له على اننا نلاحظ ان ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من فرض الطعن على الاسلام كان في عبارته أظهر من مؤلف كتاب الشعر الجاهلي لانه لم يتعرض للشك في وجود ابراهيم واسماعيل بالذات وانما اكتفى بأن أنكر أن اسماعيل ابو العرب المدنانين وقال ان حقيقة الامر في قصة اسماعيل انها دسيسة لتقيا قدماء اليهود للعرب ترلقا اليهم النج كما نلاحظ ايضا ان ذلك المبشر قد يكون له عذره في سلوك هذا السبيل لان وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذي يتكلم فيه ولكن ماعدد الاستاذ المؤلف في طرق هذا الباب وما هي الضرورة التي الجأته الى أن يرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة النج . . .

وان كان المتسامح يرى له بعض العذر في التشكك الذي أظهره اولاً اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخي كما يقول فما الذي دماه الى أن يقول

- ١٧ -

في النهاية بمبارة تفيد الجزم امر هذه القصة اذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام واستغلها الاسلام لسبب ديني الخ مع اعترافه في التحقيق بأن المسألة فرض افترضه

يقول الاستاذ انه أن صح افتراضه فان القصة كانت شائعة بين العرب قبل الاسلام فلما جاء الاسلام استغلها وليس ما يمنع أن يتخذها الله في القرآن وسيلة لاقامة الحجة على خصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التي كانت معروفة وسيلة الى الاحتجاج أو الى الهداية - وهاشم العربي يقول في مثل هذا : ولما ظهر محمد رأي المصلحة في اقرارها فأقرها وقال للعرب انه إنما يدعوهم الى ملة جدم هذا الذي يظنونهم من غير أن يعرفوه فسحان من أوجد هذا التوافق بين الخواطر ...

ان الاستاذ المؤلف اخطأ فيما كتب واخطأ أيضاً في تفسير ما كتب وهو في هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن ولتفسير نصوص القرآن ليس في وسعه الحرب بادعائه البحث العلمي منفصلاً عن الدين فليفسر لنا اذن قوله تعالى في سورة النساء « انا أوحينا اليك كما أوحينا الى نوح والنبيين من بعده وأوحينا الى ابراهيم واسماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط وعيسى وايوب ويونس وهارون وسليمان الخ » وقوله في سورة مريم « واذكر في الكتاب ابراهيم انه كان صديقاً نبياً » « واذكر في الكتاب اسماعيل انه صادق الوعد وكان رسولا نبياً » وفي سورة آل عمران « قل امنا بالله وما انزل علينا وما انزل على ابراهيم واسماعيل واسحاق ويعقوب والاسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين احد منهم ونحن له مسلمون » وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التي ورد فيها ذكر ابراهيم

واسماعيل لا على سبيل الامثال كما يدعي حضرته وهل عقل الاستاذ يسلم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر في كتابه ان ابراهيم نبي وان اسماعيل رسول نبي مع ان القصة ملفقة وماذا يقول حضرته في موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى في الآية الاخيرة مع ابراهيم واسماعيل وقال في حقهم جميعاً لا نفرق به احد منهم هل يرى حضرته ان قصة موسى وعيسى من الاساطير ايضاً قد ذكرها الله وسيله للاحتجاج او للهداية كما فعل في قصة ابراهيم واسماعيل مادامت الآية تقضى بأن لا نفرق بين أحد منهم ، الحق أن المؤلف في هذه المسألة يتخبط نخبط الطائش ويكاد يترف بخبطه لان جوابه يشمر بهذا عندما سألناه في التحقيق عن السبب الذي دعاه اخيراً لان يقرر بطريقة تفيد الجرم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام فقال ص ٣٧ من محضر التحقيق : هذه المبالغة اذا كانت تفيد الجرم فهي انما تفيده ان صبح الفرض الذي قامت عليه وربما كان فيها شيء من النلو ولكني اعتقد ان العلماء جميعاً عندما يفترضون فروضاً علمية يديحون لانقسام مثل هذا النحو من التعبير فالواقع انهم مقتنعون فيما بينهم وبين أنفسهم بأن فروضهم راجحة

والذي نراه نحن ان موقف الاستاذ المؤلف هنا لا يختلف عن موقف الاستاذ هوارحين يتكلم عن شعراء امية بن أبي الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا موقف في ص ٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله : « مع اني من أشد الناس اصحاباً بالاستاذ هوار وبطائفة من اصحابه المستشرقين وبما ينتهون اليه في كثير من الاحيان من النتائج الطيبة القيمة في تاريخ الادب العربي وبالنهاج التي يتخذونها للبحث فاني لا أستطيع ان اقر أمثل هذا الفصل

- ١٩ -

دون ان أعجب كيف يتورط العلماء أحيانا في مواقف لاصلة بينها وبين العلم ،
 حقا ان الاستاذ المؤلف قد تورط في هذا الموقف الذي لاصلة بينه
 وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة رجوها لان النتيجة التي وصل
 اليها من بحثه وهى قوله « ان الصلة بين اللغة العدنانية وبين اللغة القحطانية
 كالصلة بين اللغة العربية وأى لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وان
 قصة العاربة والمستعربة ونظم اسماعيل العربية من جرم كل ذلك حديث
 أساطير لا خطر له ولا غناء فيه » ما كانت تستدعى التشكك فى صحة اخبار
 القرآن عن ابراهيم واسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة
 وباستغلال الاسلام لها لسبب ديني

ونحن لا نهم كيف اباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم
 وهو القائل بان الدين يجب أن يكون بمنزل عن هذا النوع من البحث لذي
 هو بطبيعته قابل للتفسير والنقض والشك والانكار (ص ٢٢ من محضر التحقيق)
 وأنا حين تفصل بين العلم والدين نضع الكتب السماوية موضع التقديس
 ونعصمها من انكار المنكرين وطعن الطاعنين (ص ٢٤ من محضر التحقيق) ولا
 ندري لم يفعل غير ما يقول فى هذا الموضوع لقد سئل فى التحقيق عن هذا
 فقال : أن الداعي أنى أناقش طائفة من العلماء والآباء القدماء والمحدثين وكلهم
 يقررون أن العرب المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة
 أبيهم اسماعيل بعد أن هاجروهم جميعا يستدلون على آرائهم بنصوص من القرآن
 ومن الحديث فليس بد من ان أقول لهم أن هذه النصوص لا تلتزم منى من
 الوجهة العلمية

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس

- ٢٠ -

في القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب الى عاربة ومستعربة على أن اسماعيل أب العرب العدنانيين ولا على تعلم اسماعيل العربية من جرم ونص الآية التي ثبتت الهجرة (ربنا اني اسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربنا ليقيموا الصلاة فاجل افئدة من الناس تهوي اليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون) لا يفيد غير أسكان ذرية ابراهيم في وادي مكة أي أن اسماعيل هو جرم صغيرا (كنص لحديث) الى هذا الوادي فنشأ فيه بين امله وهم من العرب وتعلم هو واساؤه لغة من نشأوا بينهم وهي العربية لان اللغة لا تولد مع الانسان وانما تكتسب اكتسابا وقد اندمجوا في العرب فصاروا منهم وهذا الاندماج لا يترتب عليه أن يكون لجميع العرب العدنانيين من ذريته اذ الحكم بهذا يقتضي أن لا يكون مع اسماعيل أحد منهم حتي لا يوجد غير ذريته وهو مالم يقل به أحد - وباليت الاستاذ المؤلف حذا حذو ذلك المبشر هاشم العربي في هذه المسألة حيث قال : « ولا اسماعيل نفسه باب للعرب المستعربة ولا غلظك أحد من بنيه على أمة من الامم وانما قصارى أمرهم أنهم دخلوا وهم عدد قليل في قبائل العرب العديدة المهاجرة لمنازلهم فاختلطوا بها وما كانوا منها الا كحصاة في فلاة » (تراجع ص ٣٥٦ من كتاب مقاله في الاسلام - ولو أن المؤلف فعل هذا لنجا من التورط في هذا الموضوع أما مسألة بناء الكعبة فلم يفهم الحكمة في تقيدها واعتبارها اسطورة من الاساطير اللهم الا اذا كان مراده ازالة كل أثر لا ابراهيم واسماعيل ولكن مامصلحة المؤلف في هذا : الله اعلم بمراده

« عن الأمر الثاني »

من حيث أن المبلغين ينسبون الى المؤلف أنه يزعم « عدم انزال القرآت

— ٢١ —

السبع المجمع عليها والنابهة لدي المسلمين جميعاً ، ويقول أن هذه القراءات إنما قرأها العرب حسب ما استطاعت لا كما أوحى الله بها الي نبيه ، مع أن معاصر المسلمين يمتدّون أن كل هذه القراءات مروية عن الله تعالى على لسان النبي صلى الله عليه وسلم وأن ما تجده فيها من أماله وفتح وادغام وفك ونقل كله منزل من عند الله تعالى واستدلوا على هذا بحديث النبي صلى الله عليه وسلم « أُمِرْتُ أَنْ أُبْرِئَ عَلَى حَرْفٍ فَلَمْ أَزَلْ أُسْزِئُهُ وَيُزِيدُنِي حَتَّى أَتَّحِي إِلَى سَبْعَةِ أَحْرَفٍ » وعلى قوله صلعم لما تخاطم اليه سيدنا عمر بن الخطاب وهشام ابن حكيم بسبب ما ظهر من الاختلاف بين قراءة كل منهما هكذا أنزلت أن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فأقرأوا ما تيسر منه » وقالوا أن الحديث وأن كان غير متواتر من حيث السند إلا أنه متواتر من حيث المعنى

وحيث أنه يجب أن يلاحظ قبل الكلام على عبارة المؤلف أن حديث أنزل القرآن على سبعة أحرف قد ورد من رواية نحو عشرين من الصحابة لا بنصه ولكن بمعناه . وقد حصل اختلاف كثير في المراد بالأحرف السبعة فقال بعضهم أن المراد بالأحرف السبعة الأوجه التي يقع بها الاختلاف في القراءة (راجع كتاب البيان لطاهر بن صالح بن أحمد الجزائري طبع المنار (ص ٣٧ - ٣٨) وقال بعضهم أنها أوجه من المعاني المتفقة بالالفاظ المختلفة نحو أقبل وهلم تعال وعجل وأسرع وانظر وآخر وامهل ونحوه (راجع ص ٣٨ وما بعدها من الكتاب المذكور) وقال بعضهم أنها أمر وزجر وترغيب وترهيب وجدل وقصص ومثل (ص ٤٧) وقال بعضهم أنها سبع لغات متفرقة في القرآن لسبعة أحياء من قبائل العرب مختلفة اللسان (ص ٤٩) وقال بعضهم أن المراد بالسبعة الأحرف سبعة أوجه في أداء التلاوة وكيفية النطق

- ٢٢ -

بالكلمات التي فيها من ادغام واظهار وتنفيم وترقيق وآماله وأشباع ومد وقصر ونشديد وتخفيف وتلين لان العرب كانت مختلفة اللغات في هذه الوجوه فيسر الله عليهم ليقرا كل انسان بما يوافق لفته ويسهل على لسانه (ص ٥٩) وقال غيرهم خلاف ذلك

وقد قال الحافظ أبو حاتم بن حيان البسقي . اختلف اهل العلم في معنى الاحرف السبعة على خمسة وثلاثين قولاً (ص ٥٩ و ٦٠) وقال الشرف المرسى: الوجوه اكثرها متداخلة ولا ادري مستندها ولا ممن نقلت الى أن قال وقد ظن كثير من العوام أن المراد بها الفرات السبع وهو جبل قبيح (ص ٦١) وقال بعضهم هذا الحديث من المشكل الذي لا يدري معناه وقال اخر والمختار عندي أنه من المتشابه الذي لا يدري تأويله

ورأي أبي جعفر محمد بن جرير الطبري صاحب التفسير الشهير في معنى هذا الحديث أنه انزل بسبع لغات وينبغي أن يكون المراد بالحديث القرات لأنه قال فاما ما كان من اختلاف القراءة في رفع حرف وجره ونصبه وتسكين حرف ونحريكه ونقل حرف الى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) بعزل لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة في قراءته بهذا المعنى يوجب المراه به كفر المارء به في قول أحد من علماء الامة... (راجع الجزء الاول من تفسير القرآن للطبري ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية) والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة في الفصل الخامس الذي عنوانه « الشعر الجاهل والهجاء » حيث تكلم على عدم ظهور اختلاف في اللهجة (يريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية في اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون

— ٢٣ —

(Dialecte) أو نباعد في اللغة أو تباين في مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ولهجتها ومذهبها في الكلام وهو يريد بذلك أن تدلل على أن الشعر الذي لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال إن القرآن الذي تلى بلفة واحدة ولهجة واحدة هي لغة قريش ولهجتها لم يكذب يتناوله القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تباينا كثيرا جدا القراء والعلماء المتأخرون في ضبطه وتحقيقه وأقاموا له علما أو علوما خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريد من الاختلاف في القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسينه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها القرآن كما كان يتلوه النبي وعشيرته من قريش فقرأته كما كانت تتكلم فأمالت حيث لم تكن تميل قريش ومدت حيث لم تكن تعد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكنت حيث لم تكن تسكن وأدغمت أو أخفت أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث أنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الخلاف الذي وقع في القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهاها بهذا يصف الواقع وإن صح رأي من قال إن المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات السبع فإن هذه الاختلافات التي كانت واقعة فعلا كانت طبعها هي السبب الذي أدى إلى الترخيص للنبي صلى الله عليه وسلم بأن يقرئ كل قوم بلغتهم حيث قال صلى الله عليه وسلم (أنه قد وسع لي أن أقرئ كل قوم بلغتهم) وقال أيضا (أتاني جبريل

— ٢٤ —

فقال اقرأ القرآن على حرف واحد فقلت إن أمتي لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لي اقرأ على سبعة أحرف الخ (وإن لم يصح هذا الرأي فإن نوع القراءات الذي عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشار إليه الطبري بقوله أنه بمزول من قول النبي صلى الله عليه وسلم (أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف) لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة في قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر المماري به في قول أحد من علماء الأمة

ونحن نرى أن ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لا نعارض بينه وبين الدين ولا اعترض لنا عليه

« عن الامر الثالث »

من حيث أن حضرات المبلغين يفسون للاستاذ المؤلف أنه علم في كتابه على النبي صلى الله عليه وسلم طعنا فاحشا من حيث نسبة قال في ص ٧٢ من كتابه ونوع آخر من تأثير الدين في اتعال الشعر واصافته إلى الجاهليين وهو ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش فلا أمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي وأن يكون قصي صفوة قريش وقريش صفوة مضر ومضر صفوة عدنان وعدنان صفوة العرب والعرب صفوة الانسانية كلها وقالوا ان تعدى المؤلف بالتعريض بنسب النبي صلى الله عليه وآله أم والتحقيق من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسى المسلمين والاسلام فهو قد اجتراً على أمر اذ لم يسبقه اليه كافر ولا مشرك

- ٢٥ -

المؤلف أورد هذه العبارة في كلامه علي « الدين واتصال الشر »
والأسباب التي يعتقد انها دعت المسلمين الى اتحال الشر وانه كان يقصد
بالاتصال في بعض الاطوار الى اثبات صحة النبوة وصدق النبي وكان هذا
النوع موجها الى عامة الناس وقال بعد ذلك : والفرض من هذا الاتصال
على ما يرجح - انما هو ارضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة في
كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم ان من دلائل صدق النبي في رسالته
انه كان منتظرا قبل أن يجيء بدهر طويل ثم وصل الى ما يتعلق بتعظيم
شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش

ونحن لا نري اعتراضا على بحثه على هذا النحو من حيث هو وانما
كل ما نلاحظه عليه انه تكلم فيما يختص بأسرة النبي صلى الله عليه وسلم
واسمه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل بشكل تهكمي غير لائق
ولذا يوجد في بحثه ما يدهوه لابراد العبارة على هذا النحو

« عن الأمر الرابع »

يقول حضرات المبلغين ان الاستاذ المؤلف أنكر أن للاسلام أولية
في بلاد العرب وانه دين ابراهيم اذ يقول أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا
ن للاسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وان خلاصة
الدين الاسلامي وصفوته هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله الى الانبياء
من قبل الي أن قال وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبمده فكرة
ان الاسلام يحدد دين ابراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون ان دين ابراهيم
هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أضلها
المضلون وانصرفوا الى عبادة الأوثان الخ

- ٢٦ -

وحيث ان كلام المؤلف هنا هو استمرار في بحث بيان أسباب انتحال الشر من حيث تأثير الدين على الانتحال ولا اعتراض على البحث من حيث هو وقد قرر المؤلف في التحقيق انه لم ينكر ان الاسلام دين ابراهيم ولا ان له أولية في العرب وان شأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب : رأى القصاص افتناع المسلمين بان للاسلام أولية وبانه دين ابراهيم فاستغلوا هذا الافتناع وأنشأوا حول هذه المسألة من الشرود لاجبار مثل ما أنشأوا حول مسأله النسب

ونحن لا نرى اعتراضا على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة هو ما ذكره ولكننا نرى انه كان سيء التمييز جداً في بعض عباراته كقوله : ولم يكن أحد قد احتكر ملة ابراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون برددون الاسلام في خلاصته الي دين ابراهيم هذا الذي هو أقدم وأقبح من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت في العرب اثناء ظهور الاسلام وبعده ففكرة ان الاسلام يحدد دين ابراهيم ومن هنا أخفول بمنقدون ان دين ابراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور... لان في ايراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصا اذا قربنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له ان ذكره بشأن تشكيكه في وجود ابراهيم وما يتلوه به

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكي رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستوري للدولة المصرية على أن حرية الاقتناء مطلقة

- ٢٧ -

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأي مكفولة ولكل انسان
الاعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو بغير ذلك في حدود القانون

ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الاسلام دين الدولة

فلكل انسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأي في
حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط
أن لا يتجاوز حدود القانون

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الاهلى على عقاب كل تمد
يقع باحدى طرق الملاينة المنصوص عنها في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد
الاديان التي تؤدي شعائرها علنا

وجريمة التمدي على الاديان المعاقب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون
بتوفر أربعة أركان .

الاولى - التمدي

الثاني - وقوع التمدي باحدى طرق العلنية المبينة في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ عقوبات

الثالث - وقوع التمدي على أحد الاديان التي تؤدي شعائرها علنا

الرابع - القصد الجنائي

« عن الركن الأول »

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن في المادة الا لفظ « تعدد » وهذا اللفظ
عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع الى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر
فيه من التمدي بلفظ Outrage والقانون قد استعمل لفظ Outrage
هذا في المواد ١٥٥ و ١٥٩ و ١٦٠ عقوبات أيضا ولما ذكر معناها في النص العربي
للمواد المذكورة عبر في المادة ١٥٥ بقوله « كل من انتهك حرمة » وفي المادتين

— ٢٨ —

١٥٩ ر ١٦٠ باهانة فيتضح من هذا - أن مراده بالتعدي في المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمة أو الخط من قدره أو الازدراء به لان الاهانة تشمل كل هذه المعاني بلا شك

وحيث أنه بالرجوع الى الوقائع التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي نكلمنا عنها تفصيلا وتطبيقها على القانون يتضح أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان « الامر الأول » فيه تعد على الدين الاسلامي لانه انتهك حرمة هذا الدين بأن نسب الى الاسلام أنه استغل قصة ملققة هي قصة هجرة اسماعيل ابن ابراهيم الى مكة وبناء ابراهيم واسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وانها من تلقين اليهود وانها حديثة العهد ظهرت قبيل الاسلام الى آخر ما ذكرناه تفصيلا عند الكلام على الوقائع وهو بكلامه هذا يرمي الدين الاسلامي بأنه مظل في امور هي عقائد في القرآن باعتبار انها حقائق لا مرية فيها كما أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان « الامر الرابع » قد اورده على صورة تشهير بأن يريد به اتعام فكرته بشأن ما ذكر - أما كلامه بشأن نسب النبي صلى الله عليه وسلم فهو أن لم يكن فيه طعن ظاهر الا أنه أوردته بعبارة تهكمية تشف عن الخط من قدره - واما ما ذكره بشأن الفراءات مما نكلمنا عنه في الامر الثاني فانه بحث يرى من الوجهة العلمية والدينية أيضا ولا شيء فيه يستوجب المؤاخذة لامن الوجهة الادبية ولا من الوجهة القانونية « عن الركن الثاني »

لا كلام في هذا الركن لان الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلنية إذ أنه ورد في كتاب الشعر الجاهلي الذي طبع ونشر وبيع في المحلات العمومية والمؤلف معترف بهذا

- ٢٩ -

« عن الركن الثالث »

لانزاع في هذا الركن أيضا لان التمديد وقع على الدين الاسلامي
الذي تؤدي شعاره علنا وهو الدين الرسمي للدولة
« عن الركن الرابع »

هذا الركن هو الركن الادبي الذي يجب أن يتوفر في كل جريمة فيجب
إذن لمعاقبة المؤلف أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائي لديه بمباراة أوضح
يجب أن تثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتمدى على الدين الاسلامي فإذا لم
يثبت هذا الركن فلا عقاب

أنكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد العطن على الدين الاسلامي وقال
أنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير غير مقيد بشيء
وقد اشار في كتابه تفصيلا الى الطريق الذي رسمه للبحث ولا بد لنا هنا
من أن نشير الى ما قررره المؤلف في التحقيق من أنه كسلم لا يرتاب في وجود
أبراهيم واسماعيل وما يتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كسالم مضطر الى
أن يذهن لما حج البحث فلا يسلم بالوجود العلمي التاريخي لأبراهيم واسماعيل
فهو مجرد من نفسه شخصيتين وقد وجد ما المؤلف قد شرح نظريته هذه
شرحا مستفيضا في مقال نشره بمجريدة السياسة الاسبوعية بالعدد نمرة ١٩
الصادر في ١٧ بوليه سنة ٩٢٦ ص ٥ تحت عنوان العلم والدين وقد ذكر فيه
بالنص : فكل امرئ منا يستطيع اذا فكر قليلا أن يجد في نفسه شخصيتين
ممتازتين احدهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت اليه أمس
وتهدم اليوم ما بننه أمس والاخرى شاعرة لذوئالم وتفرح وتخزن
وترضى وتنضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا

- ٣٠ -

الشخصيتين متصلة بجزائنا وتكويننا لا نستطيع أن نخلص من حداهما فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى مائة باحثة نافذة وأن تكون الشخصية الثانية مؤمنة مطمئنة طامحة الى المثل الأعلى

ولسنا نفترض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه في مقاله حيث ذكر بعد ذلك : ستقول وكيف يمكن أن تجمع المتناقضين ولست أحاول جواباً لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك الخ ولا شك في أن عدم محاولة الاجابة على هذا الاعتراض إنما هو عزه عن الجواب والمفهوم انه قد أورد هذا الاعتراض لانه يتوقمه حتى لا يواجه اليه

الحقيقة انه لا يمكن الجمع بين النقيضين في شخص واحد وفي وقت واحد بل لابد من أن تتجلى احدى الحالتين للآخرى وقد أشار المؤلف نفسه الى هذا في نفس المقال في سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال بشأنهما : ليسا متفقين ولا سبيل الى أن يتفقا الا أن ينزل أحدهما لصاحبه من شخصيته كلها

أما توزيع الاختصاص الذي أجراه الدكتور بمجمله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلسنا ندركه والذي نفهمه ان العقل هو الاساس في العلم وفي الدين مما واذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعا فسبب ذلك انه ليس لدينا القدر الكافي من كل منهما - اننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه في نفسنا أما الدكتور فقد تكون لديه القدرة على ما نقول وليس ذلك على الله بعسير

نحن في موضع البحث من حقيقة انه المؤلف فسواء لدينا ان صحت نظرية تجريد شخصيين مائة ومتدينة أو لم تصح فاننا على الفرضين نرى انه



— ٣١ —

كتب ما كتب عن اعتقاد تام ولما قرأنا ما كتبه بامعان وجدناه منساقا في كتابته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه الى ما كتب وهو وان كان قد أخطأ فما كتب الا ان الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء، ونعمد الخطأ المصحوب بنية التعمد شيء آخر

وحيث انه مع ملاحظة ان اغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه انما هو تخيلات واقتراحات واستنتاجات لا تستند الى دليل على صحیح فانه كان يجب عليه ان يكون حريصا في جرأته على ما أقدم عليه مما تمس الدين الاسلامي الذي هو دينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسؤولين عن نوع من العمل فيها وان يلاحظ امر كرهه الخاص في الوسط الذي يعمل فيه - صحيح انه كتب ما كتب عن اعتقاد بان بحثه العلمي يقتضيه ولكنه مع هذا كان مقدرا لمر كرهه تماما وهذا الشعور ظاهر من عبارات كثيرة في كتابه منها قوله : وأكاد اتق بأن فريقا منهم سيلتقونه ساخطين عليه بأون فريقا آخر سيزورون عنه ازورار اول لكنني علي سخط اولئك وازورار هؤلاء اريد ان اذيع هذا البحث

ان المؤلف فضلا لا ينكر في سلوكه طريق جديد للبحث حذفه حذو العلماء من الفريقين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما اخذ منهم قد تورط في بحثه حتى تخيل حقا ما ليس بحق او مالا يزال في حاجة الى اثبات انه حق - انه قد سلك طريقا مظلمة فكان يجب عليه أن يسير على مهل وان يجتاط في سيره حتى لا يضل ولكنه اقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمودة

— ٢٢ —

وحيث انه مما تقدم يتضح ان فرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي
على الدين بل ان العبارات الماسة بالدين التي اوردها في بعض المواضع من
كتابه انما قد اوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده ان بحثه يقتضيها
وحيث انه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر

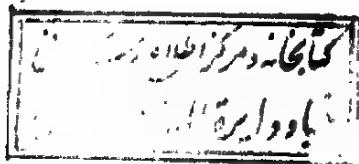
« فلذلك »

رئيس نيابة

تحفظ الاوراق اداريا

مصر

القاهرة في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



اطلبوا
اعترافاً بمومنين
و
النسوة والأطفال
أو
مبدأ الإنسانية ونسوة المدينة
و
معنى الزواج

من عموم المكاتب الشهيرة بمصر والجهات
ومن المكتبة المصرية لصاحبها حسين حسين بمصر



مدخل إلى تاريخ الفلسفة من وجهة نظر عالمية*

ترجمه وقدم له : عبد الغفار مكاوي

- « تمهيد » -

لا تُذكر فلسفة الوجود إلا ويُذكر معها كارل ياسبرز (١٨٨٣ - ١٩٦٩) ومعه سارتر فيُدجّر بوجه خاص (١٨٨٩ - ١٩٧٦) ، على الرغم من الاختلافات العميقة بينهما . ولا يذكر ياسبرز إلا ويُذكر معه كلمات صارت أشبه بعلامات الطريق إلى فلسفته ، وجرت على أqlام المثقفين وألستهم : الوجود الدان الحميم ، التواصل ، الشامل ، شفرات الوجود ، المواقف الحديثة . . إلخ .

وإذا كان التعريف بفلسفة خصبة مؤثرة ، كانت ما وتزال رسالة روحية إلى الإنسان ، أمراً بالغ الصعوبة في مثل هذا التمهيد القصير ، فسوف أحاول تقديم فكرة موجزة عنها وعن هذا النص المهم الذي كان آخر ما خطته يد الفيلسوف .

ولد كارل ياسبرز سنة ١٨٨٣ في شمال ألمانيا في مدينة أولدينبورج بالقرب من شاطئ بحر الشمال . ويبدو أن بيئة الشمال المفتوحة ، وبحره الممتد بغير حدود ، قد أثرا على فكره وحياته ، وانعكسا على عقله حركة لا نهائية ، وأفقا شاسعا متلائلا بالأضواء ، وتفتحاً على كل الأبعاد والجهات والثقافات ، ومضات وبروقاً ساطعة هي أشبه بوصايا ورسائل مفتوحة إلى البشر المعاصرين ، مفعمة بالحكمة والإحساس بالمسئولية والتعاطف والقلق على مستقبلهم في عصر تنهدده أخطار التعصب المذهبي والحرب النووية .

بدأ ياسبرز حياته بدراسة الطب ، مدفوعاً من ناحية بمجاذلة مرض رثوي مستعص ، والحرص على استنفاد أقصى طاقة ممكنة من جسده الضعيف ؛ ومن ناحية أخرى بإرضاء حاجة فلسفية إلى تدريب عقله على المنهج العلمي الدقيق ، ومعرفة حدود الفكر التجريبي . وأتاحت له دراسة الطب أن يتعمق مشكلات الطب النفسي ، ويقرن منهج البحث العلمي والفسولوجي بمنهج التفهم الحُدسي والكلّي للأمراض النفسية والذهنية ، فكانت ثمرة ذلك كتابه « علم النفس المرضي العام » (١٩١٣) ، الذي أتيهه بكتابه « سيكلوجية وجهات النظر العالمية » (١٩١٩) ، الذي يعد إسهاماً مهماً في نظرية الحياة النفسية السوية ، ومدخلاً إلى الفلسفة على السواء ، بجانب بحثيه الرائدتين عن « سترندبيرج » و « فان جوخ » ، اللذين اتخذ منهما نموذجين لما سماه « إضاءة الوجود الكلّي للإنسان » .

وفي سنة ١٩٢١ عُيّن ياسبرز أستاذاً للفلسفة في جامعة هيدلبرج ، فأقبل على مهام التعليم بما عرف عنه طوال حياته من جدية وشغور بالمسئولية ، حتى هجمت جحافل النازية السوداء على السلطة فعزل من منصبه في سنة ١٩٣٧ .

* آخر نص خطته يد الفيلسوف .

والمجلة إذ تنشر هذا النص لا تتيح للقارئ فرصة تعرف نمط التفكير في المسائل الكلية لدى هذا الفيلسوف فحسب ، بل تهدف كذلك ، وربما في المحل الأول ، إلى الكشف عن إمكانات مد الجسور بين الفكر الفلسفي والفكر النقدي في مجل الأدب .

وفي هذه الأونة من حياته كان أهم من تأثر بهم من الفلاسفة هم كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) وكيركجارد (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، كما كان أهم شركائه في الحوار من معاصريه ماكس فيبر (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ومارتن هيدجر . وفي هذه المرحلة أيضا أتم أعظم كتبه « فلسفة » (١٩٣٢) « والموقف الروحي للمصر » (١٩٣١) و « العقل والوجود » (١٩٣٥) ، فضلا عن كتابيه عن « نيقشه » و « ديكاوت » (١٩٣٢ و ١٩٣٧) ، و « فلسفة الوجود » (١٩٣٨) الذي منع النازيون نشره . ثم توالى إنتاجه بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، التي لطخت الضمير الألماني بالذنب والإثم ، فأتسم جانب كبير منه بالاهتمام بالقضايا السياسية والقومية (مسألة الذنب ، فكرة الجامعة ، القبلة الذرية ومستقبل الإنسان ، الحرية وإعادة توحيد ألمانيا) ، بالإضافة إلى إنتاجه الفلسفي الخالص (عن الحقيقة ، الإيمان الفلسفي ، المدخل إلى الفلسفة ، شيلنج ، الفلاسفة العظيم ، خطب ومقالات فلسفية) .

ويبقى أعظم كتب ياسبرز وأشملها هو كتابه « فلسفة » بأجزائه الثلاثة . فهو في الجزء الأول الذي جعل عنوانه « التوجه في العالم » يحمل حلة شعواء على العلم وموضوعيته المزعومة ، وكأنما هو أصلح وسيلة للكشف عن حقيقة العالم . ولهذا يسوق حججتين لتأييد هجومه : فالمعرفة العلمية بالطبيعة لا يمكن أن تكتمل في صورة كونية تامة ؛ لأن نتائج البحث العلمي تتولد عنها مشكلات جديدة وأساليب جديدة لمواجهة هذه المشكلات ، كما أن المناهج العلمية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن أن نرُدَّ إلى منهج واحد موحد ، بل إن مجرد الوعي بأن العلم نفسه عملية تركيب وتحليل لا ينتهيان يشير إشارة كافية إلى أن الحياة العقلية والعلمية لا يمكن أن يحيط بها البحث التجريبي والعلمي نفسه . ولذلك فإن ياسبرز لا يحاول النظر في « ماهية » هذه الحياة العقلية كما نجدها في التراث الميتافيزيقي العريق ، وإنما ينظر إليها من منظور « عمل » على نحو ما فعل كانط . وهذا مضمون الجزء الثاني الذي أثر أن يحمل عنوانه « إضاءة الوجود » ، لا « نظرية العقل » .

وقبل أن نتقل إلى هذا الجزء الثاني لابد من التوقف لحظة لنشير فيها إلى موقف فلاسفة الوجود بوجه عام من العلم بمعناه النظري الدقيق ، أو بتطبيقاته التقنية ، وتفرقتهم الحاسمة بينه وبين التفلسف بوصفه فعلاً باطنياً وتجربة وممارسة شخصية قبل كل شيء . فتمامهم من الوجود الإنسان تقوم في معظم الأحيان على افتراض ميتافيزيقي صريح أو مضمّر بأن الوجود في الواقع وجودان أوله على الأقل بعدان مختلفان : فهناك الوجود الدان الحميم أو الحقيقي الأصل من ناحية ؛ والوجود العلمي غير الأصل من ناحية أخرى ؛ الأول يشارك فيه الإنسان بوصفه وجوداً قوامه التحقق والمعاناة والتجربة الباطنة ؛ وهو وجود يغفلت من البحث الموضوعي بمناهجه العقلية والتجريبية ، وتعتبر عنه عبارة ياسبرز : « إن الإنسان في الأساس لاكثر مما يمكنه أن يعرف عن نفسه »^(١) ، كما تدل عليه عبارة أخرى « لجابريل مارسيل » (١٨٨٩ - ١٩٧٣) وردت في يومياته الميتافيزيقية : « إنني على الدوام وفي كل الأحوال لأكثر من مجموع الصفات التي يمكن أن يخلعها عليّ أي بحث أقوم به لنفسي أو يتولاها غيري هي » . ولهذا يكرر فلاسفة الوجود أنه لا سبيل للإفصاح المباشر عن هذا الوجود المستسر الحميم ، ولكننا نحياه ونصل به في لحظات نادرة من حياتنا الباطنة التي تجاوزت تفسيرات العقل ومناهج التجريب العلمي . ولا عجب بعد ذلك أن يصفوه أوصافاً مختلفة تدل على عدم قابليته للتحديد أو على عجزهم عن تحديده ، كالوجود الأصل (هيدجر) ، والوجود الدان أو العلو (ياسبرز) ، والسر (مارسيل) ، والأنت الأبدى (مارتين بوبر وإمانويل ليفناس) . ولا عجب أيضا أن يقللوا من شأن العلم الدقيق ومناهجه ، أو على الأقل من قدرته على النفاذ إلى حقيقة ذلك الوجود الصميم ، وأن يتابعوا « كيركجارد » في تأكيد المستمر « بأن الحقائق والمبادئ العلمية التي تلزم العقل بتصديقها (لأنها ضرورية وهامة الصدق) لا تلزم ولا تبرهن بما أنا وجود فردي وحيد ، ولا نجيب عن أسئلة الفلقة عن حقيقتي ومصيري »^(٢) .

ونعود إلى مضمون الجزء الثاني من كتاب « فلسفة » فنقول إنه يدور حول الوعي بوجودي الحاضر والماضي بما أنا كائن حرّ يحيا في ظل الحقيقة والكرامة ، بحيث أمكن من تحقيق هذا الوجود وتحمل مسؤوليته . ليس ثمة معايير موضوعية جاهزة لهذا التحقق ، ولا سبيل لالتماس العون من التراث الماثور ولا من أي سلطة ميتافيزيقية أو دينية لا يعترف بها الفيلسوف . والسبيل الأوحده هو أن يهرب الفرد تلك المواقف الأساسية النادرة ، التي يسميها « المواقف الحدية » ، فتوقظ فيه حقيقته الباطنة التي هي قانون حريته ، هنالك يمر بتجارب تكشف عن تنافيه ، من أهمها تجربة « التواصل » التي كتب عنها ياسبرز صفحات خالدة (يطل من خلالها ذلك الوجه الطيب الحنون لرفيقة دربه « جيرترود » ، التي رعت جسده العليل وأسندت رأسه المتعب على صدرها طوال العمر) . ففي التواصل يشعر الفرد بأن إنساناً يحبه حباً يفرض عليه الولاء والصدق نحو نفسه ونحو محبوبه ، كما يستشعر حرية النبوض بمسؤوليته تجاه نفسه وتجاه شريكه . وفي هذا الموقف الذي يعد إمكانية أساسية للإنسان لتحقيق وجوده الحقيقي ، لا يتصل فهم بفهم ،

ولا عقل بعقل ، بل وجود حميم بوجود آخر حميم ، « فيه تتحقق كل حقيقة أخرى ، وفيه وحده أكون أنا نفسي ، بحيث لا أحيى مجرد حياة ، وإنما أحقق حيائى » . أما التجربة الأخرى فهي تجربة « المواقف الحدية » (التى قدمها ياسبرز لأول مرة في كتابه « وجهات النظر العالمية » ، الذى صدر في سنة ١٩١٩) . في هذه المواقف التى يعان فيها الإنسان تجارب العذاب ، والشعور بالذنب ، والإخفاق ، وفقد الأعداء ، ووطأة الصدفة المباغتة ، وضيق الثقة بالعالم - يحس أنه يصطدم بجدار لا منفذ منه ولا سبيل إلى تخطيه ، ويتبين عجزه عن مواجهته بكل ماله من قوى عقلية وقدرات عملية . قد يتمكن منه الإحساس بالإخفاق ويهزمه في النهاية ، وذلك إذا هرب منه بالمسكنات والحلول الوهمية ، وعجز عن مواجهته بأمانة ، وتقبله في صمت ، بوصفه الحد النهائي لوجوده ، هذا الحد الذى يكشف له عن « الآخر » الذى يستعصى على التحديد والتفسير ، « لفحقيقة الإخفاق هي التى تؤسس حقيقة الإنسان » .

غير أن الجرح الذى يؤلم هو نفسه الجرح الذى يشفى ، « وداون بالى كانت هي الداء » تصدى في هذه الحالة أكثر مما تصدى في حالة السكر والنشوة كما تصورها وعبر عنها أبونواس ، فالإخفاق الذى يميز الإنسان من جذوره يمكن من ناحية أخرى أن يهديه الطريق إلى وجوده ، ويساعده على أن يكون « هو ذاته » ، ويكتشف في داخله البعد الباطن الذى كان خافياً عليه ، والذى تحيا عليه الحرية والحكمة والأصالة . هذا البعد هو الذى يسميه بكلمة « العلو » الغامضة المروضة ، لأنه هو الإمكان الذى يتخطى آفاق جميع الإمكانيات الأخرى .

حول هذا « العلو » أو « العالى » (الترانسندنس)^(٣) يدور الجزء الثالث الذى جعل عنوانه « ميتافيزيقا » ، كما تدور فلسفة ياسبرز بأسرها . فالوعى بالعلو وعى وجودى من كل ناحية . والذى ينخرط في « الموقف الحدى » يعلو فوق الحد ويتوق إلى العثور على أساس يقيم عليه حياته ، ويشعر بأن حريته ليست مجرد مصادرة أولية أو مطلب أساسى ، وإنما هي تجربة بالوجود غير المحدد ، الذى يصغى بالعلو . وهي تجربة مختلفة كل الاختلاف عن التجارب التى نتحدث عنها في العلم التجريبي أو في الحياة اليومية ويمكننا أن نكررها بإرادتنا ، لأنها مرتبطة « بحدية » وجودنا الحميم واستعصائه على « التوضيح » أو التجسد في موضوع . لهذا تتخذ طابع الاعتقاد أو الإيمان ، أى التصميم على إمكان تشكيل حياتنا تشكيلاً عقلياً على الرغم من تناهينا المؤكد أو في مواجهته . وتجربة العلو التى يقصدها ياسبرز يمكن أيضاً أن تفصح عن نفسها في صور مختلفة مما ندرسه ونلقاه في العالم الطبيعى . غير أن هذه الصور لن تكون أكثر من « شفرات » ملتبسة متعددة المعان ، ليس بينها وبين ما تشير إليه علاقة ضرورية ، ولا يستطيع أن يقرأها ويفك رموزها إلا من خبر التجربة نفسها ، فضلاً عن أن هذه التجربة - كما سبق القول - مما يستحيل تحديده أو تسميته أو جعله موضوعاً للتناول . إنها من الندرة والمفارقة بحيث لا تتفق للإنسان إلا في لحظات ومواقف استثنائية نضى وجوده ، وتقربه من معناه وحقيقته وحريته ، وربما لا تتفق له على الإطلاق في حياة تستهلكها الألوان المألوفة من خداع الذات .

ولما كان تاريخ الفلسفة هو الميدان الزاخر بتجارب الحقيقة من كل المصور والحضارات ، الغنى بصور التواصل مع العالى والشامل ، وبالنماذج البشرية التى سمت إلى ذراه أو لمست جذوره ، فقد اهتم « ياسبرز » بتاريخ الفلسفة وبأعلامها الكبار منذ مرحلة اشتغاله بعلم النفس ، وظل أقربهم إلى نفسه « كانط » و « كيركجارد » بجانب « نيتشه » و « ديكارت » و « هيجل » - كما سبق القول . ثم نجل هذا الاهتمام في كتابه الضخم الذى لم يصدر في حياته غير الجزء الأول منه ، وهو « الفلاسفة العظيم » ، كما ظهر واضحاً في هذه الدراسة ، أو هذا المشروع الذى تجده بين يديك عن كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر كلية وعالمية ، وقد وجد في أوراقه التى تركها بعد وفاته ، وبلغت أكثر من عشرين ألف ورقة يحكف على ترتيبها ونشرها واحد من تلاميذه المقربين ، سبق له أن كتب سيرة حياته وفكره^(٤)

يتناول ياسبرز الفلاسفة العظيم من منظور عالمى واسع الأفق ، يضم فلاسفة الغرب إلى جانب حكماء الشرق الأقصى ومصلحيه ومؤسسى دياناته . والفلسفة من هذا المنظور هي ملكة العقل التى يأتينا منها نداء هؤلاء الكبار من كل المصور . والواقع أنه يؤرخ لهم من وجهة نظر تعلق على التاريخ بمعنى التابع الزمنى حقبة بعد حقبة ، وتأمل أفكارهم الحية وتستوعبها وتدربنا على استيعابها على أساس أنهم عاشوا في زمن فوق الزمن ، وارتفعوا فوق أساليب وجودهم التاريخي وشروطها ، وانفتحوا - بوصفهم نماذج من الوجود الإنسانى الممكن - على العلو أو العالى ، وشاركوا - كل على طريقته - في تلمس جذور الحقيقة الخالدة التى تتخطى حدود المكان والزمان واختلاف الآراء والمذاهب والأصول والغايات . ولهذا لا نعجب كثيراً إذا وجدنا يضع كورنوشورس ويسودا وسقراط والسيد المسيح بوصفهم نماذج دالة على معنى التفلسف ، بجانب أفلاطون والقدس أوغسطين وكانط بوصفهم المؤسسين والمطورين للتفلسف ، وأرسطو وتوماس الأكويني وهيجل الذين يعدهم حفظة التراث ومنظميه المبدعين ، وأنكسمندر وهيراقليطس وبارمينيدز وأفلوطين وأنسيلم وكوزانوس واسبينوزا ولاو - تزو الصينى وناجارجوناهندى من الميتافيزيقيين

الذين تغذى تفكيرهم على الأصل وانبثق منه ؛ وهوبز ولينيتز وشيلنج من أصحاب العقول البناة ؛ وأبيلار وديكارت وهيوم من أقطاب النفي الحاد والتشكك النافذ ، وباسكال وليسينج وكيركجارد ونيتشه من الذين يؤثرون أن يسميهم « الموقظون » العظام . (وطبعي أن يغضب القارئ العربي ولا ينفذ عجبه من تجاهل هذا الفيلسوف لعالم الإسلام وحضارته ، وإغفال لفلسفة الإسلام وأئمة الكبار وصفوة مفكريه وعلمائه ؛ ولكن لعله لم يعرف عنهم ولا عن الحضارة الإسلامية شيئاً يذكر ، أو لم يكلف نفسه مشقة المعرفة لأسباب يصعب التكهّن بها وتفسيرها ...) .

من الواضح أن مواطني « الجمهورية العقلية » العالمية التي تدعونا إلى شرف الانتهاء إليها قد مارسوا التفلسف بمعناه الوجودي ومعاناته ، وانعكس عليهم نور الوجود الكل والحقيقة الشاملة ، على الرغم من اختلاف ميادين نشاطهم التي توزعت بين الدين والأدب والفلسفة والتربية والعمل السياسي وحكمة الحياة — هؤلاء المفكرون الأصلاء يقفون هناك في الأفق اللانهائي المفتوح لكل التفسيرات الممكنة ، ينادوننا أن نشاركهم التفكير ويدعونا لأن نصبح معاصرين لهم ويصبحوا معاصرين لنا ، دون أن يضطر أحد منا إلى التخلّ عن خصوصيته التابعة من فرد ذاتيته وتراثه وتجرّبه بالوجود .

ويبدو أن مشروع كتابة تاريخ عالمي للفلسفة قد شغل ياسبرز منذ سنة ١٩٣٧ وأنه وهبه من جهده المتصل أكثر من ربع قرن ، حتى أتم ذلك الجزء الأول الذي تمهدنا عنه ، بجانب هذا النص الذي كان — بقدر ما أعلم — هو آخر ما كتبه في حياته ، استجابة لطلب المنظمة العالمية للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) . ولا شك أن مشروع كتابة تاريخ عالمي للفلسفة كان جزءاً من مشروع أكبر منه وأقدم من الدعوة إلى إنسانية جديدة . وربما بدأ التفكير فيه كما قلت بعد عزله من منصبه في الجامعة وخوضه محنة الحرب العالمية التي هزته كما هزت كثيرين غيره من مفكري العصر وعلمائه وأدبائه وشعرائه ، فأخذوا يراجعون أصول الحضارة الغربية المهددة بالانحسار أو الانتحار ، مشفقين على مستقبلها ومستقبل البشرية والكوكب الأرضي الصغير من سطوة « تنبها » العقل ولتفتي ، ومعترفين — بعد غرور مدمر واستعلاء طويل الأمد — بأن أوروبا لم تعد هي مركز العالم ، ولأعادت حضارتها هي نموذج كل الحضارات (٥) .

تجلت آثار هذه « العالمية » في كتاب « ياسبرز » البديع عن أصل التاريخ وهدفه (١٩٤٩) ، ثم في عروضه الضافية لتفكير الفلاسفة العظام من الغرب والشرق ، الذين شاركوا في غرس الجذور المشتركة للحقيقة « الشاملة » وإلقاء الضوء على الوجود الإنساني العاقل الحرّ . وكما حدث فيها يطلق عليه اسم « الزمن المحوري » (من القرن الثامن إلى القرن الثاني قبل الميلاد) الذي يزغ فيه شمس الديانات والحضارات الكبرى في الصين والهند وعند العبرانيين والإغريق ، كذلك يتصور ياسبرز أن عصرًا محوريًا جديدًا قد بدأ حقا وبدأت معه حضارة إنسانية وعالمية قادرة على وقف التطورات الخطيرة التي تورطت فيها المدنية التقنية الغربية ، من تعصب للعلم الوضعي والتجريب إلى الحد الذي أوشك معه أن يصبح خرافة جديدة ، ومن نظم السيطرة والتسلط والاستبداد الفردي والشمولي في الغرب والشرق (وخصوصاً في عالمنا الثالث الذي لم يكد الفيلسوف يتذكره أو يفكر فيه وكأنه لم يتطهر تماماً من رواسب مركزية أوروبية متمكنة) ، ومن جماهيرية ضاعت معها ملامح الفردية الحرة العاقلة . ولذلك كان تناوله للمؤسسين والبنائين العظام من العصور الماضية بمثابة العودة إلى النماذج الإنسانية التي اتصلت بالعلو أو حاولت القرب منه ، كما كانت بمثابة إعداد مركب جديد يتمثل في حضارة عالمية وإنسانية جديدة ، لم يكف عن دعوة الضمائر إليها ، على الرغم من ضياع صوته وبغية أملة داخل بلاده وخارجها .

والفكرة الموجهة لهذا المشروع الذي ستطلع على ترجمته العربية هي أن تاريخ الفلسفة كل متكامل . فإذا اقتربنا منه لكي نبحث نفقت إلى وحدات متعددة ومذاهب وأنظار متباينة . وكل وجهات النظر في تفسير هذا التاريخ مفتوحة وممكنة ؛ ولكن المهم هو أن نختار وجهة النظر « الجوهرية » التي تبين كيف جاءت الفلسفة إلى العالم عن طريق أفراد عاشوا في تاريخ معين لحضارة معينة وعصر معين ، « وحققوا » فلسفتهم بما هم أفراد وأشخاص فكروا في معان ومضامين ، وعاشوا قضايا وإشكالات . بذلك يصير تاريخ الفلسفة هو تاريخ إشكالات تهاوروا حولها ، وطرحوا أسئلة وقدموا أجوبة عنها . إن كل مفكر من مواطني جمهورية العقل ، التي تمثل مجموع تاريخ الفلسفة ، هو قبل كل شيء فرد متفرد ، وشخصية متميزة لا تنوب عنها شخصية أخرى ، وترتبه في المجموع الكل يخضع لمكانته ونوع تفكيره وأسلوب تحقيقه لفلسفته ومدى تأثيرها في العالم . وتفكيره يعكس الأصول والنابع التي نهل منها ، لغة كانت أو أسطورة أو أدباً أو ديناً أو فناً . وهو من ناحية أخرى ينعكس عليها ويؤثر فيها . ثم إن كل مفكر منهم له علاقة بغيره من المفكرين ؛ فهو يأخذ تفكيرهم ويستوحيه ، ويتصارع معه ، ويكتشف فيه بالإشكالات الكبرى وصياغته الجديدة لها . بذلك يكون تاريخ الفلسفة هو تاريخ الحوار والتواصل في إطار ما يسميه ياسبرز « بالفلسفة الحالدة » التي تظل من خلال هذا التاريخ

الكل - المرتفع فوق التاريخ ، والمهتم - مع ذلك - بكل التفاصيل التاريخية المحددة والممكنة ! - فلسفة معاصرة وحاضرة . وهكذا يسجل هذا التاريخ الكل ملحمة الوعي البشرى في تطوره عبر التاريخ حتى للأفكار والمفكرين ، في محاولة لظهم ، صراعهم مع الحقيقة من الباطن ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة تدهى المذهبية ، وإشراكنا نحن القراء في استيعاب الحق الشامل واكتشاف حقيقتنا وذاتيتنا وحریتنا وعلونا بالتواصل « الوجودى » الحميم معه . وهكذا يكون تاريخ الفلسفة نفسه طريقاً مفتوحاً إلى التواصل العالمى والحضارة الإنسانية الجديدة ، من خلال التواصل بين العقول الكبرى التى استمعت إلى دماء الحقيقة ، واستجابت لنداء العلو ، وشذت للاستماع إليه والتحاو معه والتعمرس عليه بالفكر الجاد ، والتجربة الذاتية الحميمة ، والفعل الاجتماعى والسياسى المستول من البشرية المتهذبة فى « قرینتنا الصغیرة » التى نسمیها الأرض .

١ - يكاد النص المنشور مع هذا التقديم أن يكون مرآة مصغرة لفلسفة ياسبرز ، فهو يردد أصداً نداءاته الفكرية التى ألح على توجيهها طوال حياته ، ويركز فى بؤرته أكثر الأشعة المتفرقة فى معظم كتبه المشهورة (كالمدخل إلى الفلسفة ، والموقف الروحى لمصرنا ، والعقل والوجود ، والإيمان الفلسفى ، والتمهيد الضافى لآخر كتبه الذى لم يقدر له أن يتمه وهو الفلاسفة العظام) . وقبل أن ننظر فى هذا النص بقدر ما يمكن الانجذابات النقدية المعاصرة ، أو بقدر ما تنعكس عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، بحسن بنا أن نفق قليلاً عند معنى « التفلسف » عنده ، ثم نلخص أهم الأفكار التى يدور حولها النص نفسه ، وتشابك فيها وحولها ظلال متباينة من وجهات نظر ومتاهج متعددة (كالمهج النفسى ، والظاهرى أو « الفينومينولوجى » ، ومهج الفهم والتفسير أو التأويل « الميرمنوطيقى » ...) .

يمكن تلخيص الاعتذار عن التبسيط المخل ! أن نلخص تصور ياسبرز لمعنى « التفلسف » والغاية منه فيما يلى :

- أن نرى الواقع الحقيقى فى منبهه الأصل ؛

- أن ندرك هذا الواقع فى مواقفنا الفكرية من أنفسنا وفى أفعالنا الباطنة ؛

- أن نفتح على « الشامل » بكل مداه (والشامل هو المصطلح الذى يؤثره الفيلسوف للدلالة على الأبدى والكل والحق والعلو أو العالى - الذى لا يمكن تحديده ولا الإحاطة به لأنه ليس موضوعاً ولا موضوعاً ...) ؛

- أن نبادر إلى « التواصل » الحق من إنسان إلى إنسان بنوع من الحوار الحميم أو التصارع الفكرى (الذى لا ينتقل إلى الإدانة والتصادم بل يقوم على التنافس المفعم بالحب) ؛

- أن ندعم بقلعة العقل فى صبر وإصرار إزاء الغرابة البالغة وفى مواجهة المعجز والاختفاق (فالفلسفة لا تعطى ، وكل ما نستطيعه هو أن نوقف ، ونذكر ، ونساعد على الضمان والإبقاء^(١) . أما ما نستطيعه نحن ويتوجب علينا البهوض به فهو التعلم من « الموقظين الكبار » فى كل العصور والحضارات ، وإن كان ياسبرز نفسه قد حددهم فى أربعة لم يسمعه الوقت لتناولهم فى كتابه السابق الذكر عن الفلاسفة العظام ، وهم باسكال ولبنيتج وكير كيجور ونيتشه ...) ؛

- أن تكون الفلسفة هى « بؤرة التركيز » التى تجعل الإنسان يصبح هو نفسه بمشاركته فى الواقع مشاركة حرة .

ولما كانت الصياغة الواحية لحقيقة التفلسف وهذه لا تكتمل أبداً فى صورة نهائية يمكن الإجماع عليها (كما هو الشأن مع الحقائق العلمية التى تظل ملزمة للعقل وعامة الصدق ما لم تظهر حقائق أخرى تعطلها أو تنسخها) فلا بد لكل منا أن يسطر على ما مرة أخرى ، وأن يعدتها مهمة ومستولية بتعريف عليه أن يواجهها ويتحمل تبعاتها ما بقى إنساناً . ولابد فى كل الأزمان من النظر إلى الفلسفة بوصفها كلا حياً ، ذا حضور دائم ، يتحقق فى تاريخها كله ، وفى نصوص عظماء الفلاسفة التى يجب أن نتحاو معها « ونكادها » ونواصل معها تواصل وجودياً حياً حتى نوقف الحقيقة الشاملة الكاسنة فىنا وفى كل ما يحيط بنا . ذلك بأن كل قول فلسفى يكون بطبيعته ناقصاً إلى أبعد حد ، لأنه يطالب من يسمعه بأن يعمل على إكماله من وجوده الخاص ، كما أن الفلسفات جميعاً تنطوى على فلسفة واحدة خالدة لا يملكها أى إنسان ، وإنما انجذبت إليها الجهود الجادة فى كل زمان ، وفى الشرق والغرب على السواء . ولاغى لنا عن إقامة جهدنا الفلسفى على هذا الأساس ، ولا عن المشاركة فى هذا المسرح التاريخى الذى يتقارب فيه أفذاذ الفلاسفة ويتباعدون ، ويتنافسون ، فيها يشبه أن يكون جمهورية حكماء أو ملكوت عظماء يملو ويرتفع فوق التاريخ .

والأفكار الأساسية الموجهة للنص الذي نحن بصدده لا تخرج عن الأفكار السابقة وإن زادت تفصيلاً . وسوف تقتصر على عرضها بالقدر الذي يسمح لنا بمناقشتها في ضوء المناهج الجمالية والتقنية السابقة الذكر ، راجين أن نوفق إلى تجربة النص من داخله بغير أن نفرض عليه شيئاً من عندنا ، أو نقسره على الدخول في قالب غريب عليه ، أو نسلط عليه وجهة نظر أو حكماً مسبقاً يتعارض مع روحه العامة .

أ- إن كل مفكر من مواطني « جمهورية العقل » أو « ملكوت الحكمة » هو قبل كل شيء فرد متفرد ، وشخصية متميزة ، لا تنوب عنها شخصية أخرى ، ولا يستعاض عنه بفرد سواه . وتفكيره يعكس الأصول والمنابع التي نهل منها ، لغة كانت أو أسطورة أو أدباً أو ديناً أو فناً أو علماً (بقدر ما نبحث فروض العلم الأساسية أو حدوده النهائية على التفلسف . .) ، كما يعكس من ناحية أخرى عليها ويؤثر فيها . وكان تاريخ الفلسفة (وربما استطعنا أن نضيف إليه تاريخ الأدب والفن والعلم بالمعنى الذي سبقت الإشارة إليه) هو تاريخ الحوار والتواصل بين أولئك المواطنين الأفراد وبيننا في إطار ما يمكن تسميته بالحقيقة الخالدة ، وهي التي تظل خلال هذا التاريخ الكل الشامل - أو العالم - حقيقة معاصرة وحاضرة فيهم وفي كل من يعيش نصوصهم ويحاول القرب منهم ومن متابعتهم الأصلية .

ب- إن دراسة هذا التاريخ الكل الحى في تطوره عبر تجارب المفكرين هي محاولة « لفهم » صراعهم مع الحقيقة الباطن ، بعيداً عن كل نزعة مسبقة إلى « المذهبية » أو « القولية » أو « الأدلجة » ، كما هي محاولة لإشراكنا في اكتشاف الحقيقة من ناحية ، والتبصر بحقيقة وجودنا وذاتيتنا وعلوّننا بالتواصل الحميم معها من ناحية أخرى .

ج- كل مؤرخ للفلسفة (ونستطيع أيضاً أن نقول مؤلفاً : وكل مؤرخ للأدب والفن) ينبغي أن يعرف نفسه معرفة واضحة ، بجانب معرفة الكل الذي ينطلق منه . ومادامت الحقيقة الفلسفية ليست معرفة دقيقة وضرورية ملزمة للعقل ، وإنما هي استيعاب باطنى ، ومحاولة تملك ذاتي أو شخصي خاص ، فلا بد أن يتغير وجهها ويتحول شكلها من عمل فلسفى (وأدبى وفنى . .) إلى آخر . ربما نسارع قائلين : إذن فلا شيء حق ، إذن الحقيقة الفلسفية والفنية تتغير مع تغير الإنسان وتطوره وتبدل شروطه وأحواله . ولكننا بهذا لن نجد شيئاً مؤكداً ، ونستغنى حتى في النسبية ، ولن نعثر على الحقيقة في أى مكان . بيد أننا قد نكتشف أن المعرفة « الموضوعية » أو « المطلقة » موجودة بمعنى آخر على الدوام ، وأن « الحقيقة » حاضرة في الشكل أو الثوب الذي تفرضه لحظتها التاريخية . ستكون مهمة المؤرخ والناقد في هذه الحالة هي « تفهم » كل شيء ، والوعى بأن ما هو حق لا تقتصر حقيقته على عصر أو شخص معين ، ولا تنحصر داخل حدود تاريخية ضيقة وعابرة ، لأن « ما لا يصدق على كل العصور والأزمان بصورة مطلقة وشاملة فليس من الحق في شيء » .

د- يمكن أن تعبر الفلسفة عن نفسها في صورة نظام خاص مكتمل ، يحمل الطابع الشخصي لصاحبه ، ويدل على الأسلوب الأصيل للتحقق الفلسفى . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل نسفاً أو مجموعاً حياً متماسكاً لا يمكن تحطيمه ، إذ يبقى قيمة متفردة نسيج وحدها ، لأنها تكمن في صميم الكل وتعبّر عن « الفلسفة الخالدة » تعبيريها عن الحقيقة الخالدة التي لا يستحوذ عليها أحد ، ومع ذلك تظل « حاضرة » على الدوام ولا تتحدد - كما قلنا - بأى أسلوب أو منهج أو مذهب ولا تنغلق فيه ، لأنها تظل كذلك واحدة متغلغلة في أعماق كل شيء . لقد تجلّت في أشكال تاريخية متعددة ، وكان كل شكل منها بالنسبة لصاحبه كلياً وحقيقياً ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن يلزم عن هذا أن نضطر للالتزام به أو نقيده وجودنا الخاص به ، اللهم إلا بقدر ما يكشف عن « الشامل » أو « العالم » الذي نتطلع إليه جميعاً ، ويحاول كل منا أن يجربه تجربته الخاصة به ، وأن يضيئه بعقله بقدر ما يستطيع .

هـ- يمكننا من الناحية الصورية أو الشكلية أن نقارن بين تاريخ الفلسفة - بالمعنى الذي شرحناه في الفقرة السابقة - وتاريخ الأدب والفن . فالفلسفة والفن يشتركان في كونها حقائق كلية باقية في كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق . وكل فيلسوف وفنان عظيم يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه في صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة جزئية أو غامضة أو متناهية . وكلما تفتح الكل واكتمل واتضح ، وجدنا أنفسنا أمام عمل من أعمال الفلاسفة أو الفنانين العظام . وطبيعى أن كل فيلسوف أو فنان عظيم لا يمكنه - من حيث هو إنسان - أن يفصل عن العمل الذي أبدعه . فالشامل أو الحق الخالد يتجلى في عمله ، وهو لا يتجلى إلا في صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة وتاريخ الأدب والفن هو تاريخ فلاسفة وأدباء عظام ، قبل أن يكون تاريخ أفكار وقيم ونظم ومذاهب ، أثرت على الواقع التاريخى والاجتماعى ، أو تأثرت به ، ضمن شروط وسياقات معينة .

و- إن الحق الخالد أو الواقع الشامل لا يتحدد بشيء آخر ، وهو يستمضى على الإحاطة به من أى مكان أو فى أى عمل على أفراد . ومع ذلك يمكننا أن نلمح حقيقته من المنبع الذى انبثق عنه كل ما اشتق منه أو تفرع عنه . هنا ينبغي علينا أن ننسب إلى امرين : تجربة المفكر أو الفنان بالواقع الحى الشامل وأسلوبه في التعبير عنها (لا سيما إذا كانت تفصلنا

عنه مسافة زمنية ومكانية شاسعة) ، وواقع ما يحققه وقيمه بالنسبة إلينا اليوم (هنا والآن) . وغنى عن الذكر أن « فهم » تلك التجربة أمر لا ينفصل عن الشخص (أو الذات والوجود الحميم) الذى يحاول فهمها ، ومدى قدرته على الاحساس بمعنى الواقع وإعادة تكوينه واستحضاره . وفهمنا وتفسيرنا لهذا الواقع لا يمكن أن يخالفه التوفيق إلا بقدر ما يتجه الشامل الحاضر فينا نحو الشامل الحاضر في التاريخ ، المتجلى في أشخاص المبدعين العظام وفي أعمالهم التى « تدهونا » لتحقيق وجودنا الحر المستول ، وتساعدنا على أن نكون نحن أنفسنا .

ز - هذا التفهم من خلال التواصل القائم على المحبة والتعاطف والجهد والاحترام لا ينفى أنه صراع من نوع خاص ، لا من أجل القوة أو السيطرة أو إثبات التفوق أو غير ذلك من الصفات التى يحرص عليها صغار النقاد والمفسرين البعيدين عن التواصل بمعناه الأصيل ، بل من أجل الحقيقة الكلية المشتركة التى يكتشف فيها الطرفان نفسيهما . ولاضير في أن يتخذ التواصل مع تفكير آخر ، مختلف في جذوره وشروطه وأماطه عن تفكيرى ، شكل الصراع والتساؤل ، والاعتراض ، والتفنيد ، ولا أن يتبين لى أنه آخر وغريب عنى وعن واقعى التاريخى ، بحيث يمنع تداخل أفق مع أفق ، واندماج ذات في ذات ، فالمهم هو أن أضع نفسى بقدر العلاقة في موضع السؤال والسائل ، وأن أنصت بأمانة لما يدور في نفسى ، وأنحس اللون « الشامل » وخيوطه في نسيجه الخاص الذى استعصى على ، أو استعصيت عليه . ذلك أن تاريخيته الخاصة لا تقوم إلا على تاريخية الكل ، ولا بد في النهاية أن تستقر سكونية الحقيقة وصفًا لها في هذا الصراع المتعاطف المحب .

٢ - هل يمكن أن نستشف من الأفكار السابقة بعض المناهج النقدية التى يحتمل أن يكون ياسبرز قد طبقها عن قصد في هذه الدراسة وغيرها من دراساته ، أو أفاد منها على الأقل بصورة غير مباشرة ؟ إن علينا الآن أن نتقدم خطوة نحو التحقق من ذلك . وأول ما يحظر على البال من حديثه المستمر عن العظمة وعظماء الفلاسفة « الأفراد » ، أو عن بعض كبار الفنانين والأدباء الذين توفر على دراسة شخصياتهم « المرضية » ، أنه قد لجأ إلى المنهج النفسى . وينبغى علينا ، قبل أن نؤكد هذا أو نفيه ، أن نثبت حقيقتين أساسيتين كان لهما تأثير لا ينكر على كتاباته :

أولهما أنه قد تخصص في بداية حياته في الطب النفسى والعقل ، وكان من أوائل الذين شاركوا في تأسيس ما يسمى اليوم علم النفس الوجودى ، كما أنه انطلق منه في اتجاهه بعد ذلك إلى فلسفة الوجود التى أصبح من أبرز أعلامها . ويكفى في هذا المقام أن نذكر كتابه المبكرين « علم النفس المرضى العام » (١٩١٣) و « علم نفس وجهات النظر إلى العالم » (١٩١٩) ، ثم كتابه عن سترندبرج وفان جوخ ، محاولة تحليل مرضى مع الإشارة إلى سويدنبورج وهلدلين^(٧) (١٩٢٢) وهو الكتاب الذى تتبع فيه « صيرورة » التكوين النفسى لسترندبرج بوجه خاص من خلال كتاباته المختلفة عن سيرته الذاتية ، منذ أن بدأت وساوس الغيرة وجنون الاضطهاد في التسلط عليه ، كما تناول غيره من « الفصامين » ، وانعكاس مرضهم على شخصيتهم ومضمون إبداعهم ونظرتهم للكون ، أو على رؤاهم الحديثة والصوفية الكاشفة ، بجانب كتبه الأخرى عن ماكس فيبر (١٩٣٢) ونيشه (١٩٣٦) وديكارت (١٩٣٧) ونيشه والمسيحية (١٩٤٧) وليوناردو فيلسوفاً (١٩٥٣) وشيلنج (١٩٥٥) وعظماء الفلاسفة (١٩٥٧) ونيقولا الكوزا (١٩٦٤) - وهى كتب لم تخل من النظر إلى وجودهم المتفرد بالأصالة والحرية ، أو تجاربهم المتميزة بالتمزق والحياة والانكسار .

وثانية هذه الحقائق أن تأكيده المستمر لخصوصية تجارب الفلاسفة والفنانين والأدباء ، مع حساباتها تحلياً تاريخياً للحقيقة الخالدة المتعالية على التاريخ ، دليل على تأثره بالمنهج أو المنحى النفسى بوجه عام ، وانشغاله بالمواقف الحديثة - على حد تعبيره المشهور ١ - في حياة الإنسان ، كالآلم والعجز والإخفاق والموت وإدراك تنهى العالم .

وعلى الرغم من أن المنهج النفسى في نقد الأدب والفن قد تراجع في العقود الأخيرة تراجعاً شديداً أمام زحف المناهج الجديدة ، وأنه قد أثار الشك من حوله والهجوم عليه من أكثر من ناحية ، فلا يمنع هذا من القول بالتأثير المتبادل بين الأدب وعلم النفس . إن الإحساسات ، والمشاعر ، والأفكار ، والخيالات ، والحالات ، والمواقف النفسية ، تؤلف جميعاً مادة لا غنى عنها للأدب والشاعر والفنان ، كما أن افتراض وجود « النفس » ضرورى لإثبات استجاباتها للأدب والفن والفكر (بالرغم من الارتياح في وجودها نفسى ، منذ أن تشكك « هيوم » في وحدتها الجوهرية . وأنكرها الماديون والوضعيون التقليديون والجدد ، واستبعدوا السلوكيون من تسمية العلم نفسه ليصبح في رأيهم هو علم السلوك !) ومع أن حدود التأثير المتبادل الذى سبق ذكره غير واضحة ، كما أن الحدود الفاصلة بين الأدب وعلم النفس غير واضحة أيضاً ، فإن العمليات الذهنية والمضامين الباطنية واقع لا شك فيه ، كما أن هذا الواقع يدخل في أى

لون من ألوان الأدب والفن ، ويمكن أن يكون موضوعاً من موضوعات البحث النفسى ، وأن تشهد عليه حياة الابداء والفنانين وأعمالهم ، وحياة بعض الفلاسفة والمفكرين على مرّ المصور .

وإذا كانت كتابات ياسبرز من بعض عظماء الفلسفة والفن والأدب توحي في ظاهرها بما يسمى بالسيرة النفسية ، أو تقدم تحليلات علمية ، وتطبق مناهج وأساليب وصفية وعلاجية معروفة في علم النفس المرضى والطب النفسى والعقل ، فلا يصح في الحقيقة أن نتسرع بإطلاق صفة « النفسى » عليها ، أو نجعل من صاحبها « سيكولوجياً » نفسانياً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتتلخص حجتنا على هذا في الأمور التالية :

أ - كان انشغال ياسبرز بالطب النفسى والعقل ، ومشاركته في تأسيس علم النفس الوجودى تعبيراً عن اتجاهه الأساسى إلى النظر الكلى للإنسان بوصفه « شيئاً » أكثر بكثير مما يمكن أن تسفر عنه نتائج العلوم والبحوث الطبيعية والحيوية والطبية والاجتماعية والنفسية التى تتناولها أو تطبق عليه . ومن ثم كان تحولاً من الطب النفسى إلى الفلسفة تأكيداً لمرغبته الأصلية في إضاءة الوجود الإنسانى الحميم بالروحى الفلسفى . وإذا كان في بداية حياته قد اعتمد منهج التواصل الوجودى بين الطبيب والمريض ، حتى ينير الأول وجود الأخير ويعيده إلى السواء والشفاء ، فقد ترفع بعد ذلك بمسوح طبيب الأرواح والنفطاسى المداوى لأمراض العصر ، وظل التواصل عنده هو لب الوجود الإنسانى وسيله إلى سر الوجود الشامل وإلى تجربة الأفراد العظام لحقيقته الغامضة والتابضة مع ذلك بالحياة فيما وفى كل شيء . لذلك لم تكن المنظمة الشخصية للفيلسوف أو الأديب والفنان ، ولا كانت الأحوال المرضية والظواهر الاستثنائية عند بعض العظماء منهم ، مجرد حالات يمكن إدراكها بوسائل علم النفس . فالإنسان دائماً أكثر مما يمكن أن نعرف عنه من الزوايا النفسية . والمنظمة في الفرد صورة من عظمة الكل ، وقيمتها لهذا السبب قيمة كلية . وإذا كانت وقائع حياة العظيم ، وسلوكه في حياته ووسطه ، وأعماله وسجيته ، ومظاهر قلقة وممزقة ومرضة وشذوفة - إذا كانت كلها تصلح لأن تكون موضوعاً للبحث النفسى ، فإن هذا البحث يتم بدلالاتها الميتافيزيقية والوجودية لا بدلالاتها « السيكلوجية » المخالصة^(٨) . ثم إن معنى المنظمة يغيى هنا إذا لجأنا إلى البحث النفسى والاجتماعى ، فمن شأن « طراز الفكر في علم النفس والاجتماع أن يعشى البصر ويحجب العظمة عندما نعد ذاك الطراز مطلقاً . ذلك أن المنظمة في نظر هذين العلمين تنحل إلى كيف ، إلى خصائص ، إلى ما يمكن مشاهدته موضوعياً وكيمياً » (عظمة الفلسفة ، ص ٤٨) .

ب - إذا كانت دراسات ياسبرز لبعض الظواهر والشخصيات المرضية التى أشرنا إليها تنتمى إلى الطب النفسى وعلم النفس الوجودى ، فقد نشأت من السؤال عن حدود التفهم الممكن للوجود والإبداع الإنسانى . ففى كل وجود فعل ، بما في ذلك الوجود العقلى ، لحظة أو لحظات غامضة يمكن أن نصفها بأنها مستعصية على الفهم . وعندما يتعلق الأمر بالأمراض العقلية والنفسية ، يمكن إخضاع الوجود الفعلى للتجريب والتحليل والمقارنة الدقيقة . غير أنه يظل محتفظاً بقدر من الغموض الذى لا يسمح برؤيته والكشف عنه كشفاً نهائياً ؛ لأنه آخر الأمر جزء من لغز الوجود نفسه ، أو من « شفرته » التى يحاول الروحى الفلسفى أن يضيئها ويحل رموزها .

ومع كل الجهود العلمية والموضوعية التى تبذل للبحث في أمراض النفس والعقل وعلاجها ، فلا بد أن تنبع من الوجود الحميم أو الأصل وتصب فيهِ ، ولا بد أن تتجه من وراء الوقائع والمقارنات والتحليلات إلى إثارة هذا الوجود والاستبصار بالغازه وإمكاناته وحرية الأصيلة (المرجع السابق عن سترندبرج وفان جويخ ، ص ٥ - ٩) .

ج - يؤكد ياسبرز بصفة مستمرة أن الفكر الفلسفى بالمعنى الصحيح لا يمكن أن يتفصل عن شخص صاحبه ، وإذا عزلناه بوصفه تعبيراً موضوعياً وحسب ، لم يبق فكراً حقيقياً بالمعنى ذاته . وقد عرفنا من الصفحات السابقة أن الفلسفة الحقيقية تتركز حول شخصيات عظيمة وتنبثق وتتدفق منها ، وأن اللغة التى كتبوا بها نصوصهم يمكن أن تفهم من حيث تعبيرها عن موجودات بشرية .

ومع ذلك فإن كثرة الفلاسفة وتنوع الفروق الفردية بينهم تمثل الفيلسوف الحقيقى الواحد ، أو تعبر عن وحدة الحق التى تتمثل كذلك في تواصلهم جميعاً مع الحقيقة السرمدية الواحدة . إن المفكرين العظام يظهرون حقاً في التاريخ . ولكن جوهرهم - وهو أشبه بلغة الحقيقة - يفوق وجودهم الطبيعى والنفسى ، وانتهاءهم التاريخى ، وأخص ما يخصهم هو معناهم فوق - التاريخى . وهذا المفهوم لا يجعلنا ننفى التاريخ ولا علم النفس ، وإنما يجعلنا نؤكد أن الشخصية العظيمة تملو عليها ؛ فمضمون الحقيقة الجوهرية يكمن في وحدة الزمان والسرمدى التى تتمثل في شخصية العظيم وإبداعه .

د - وأخيراً فقد يعانى الفيلسوف أو الفنان أو الأديب أمراضاً نفسية ، وقد يكشف نسقه الفكرى أو عمله الفنى عن

خصائص أو علامات وأحوال مرضية ، غير أن هذه الخصائص والأحوال المرضية لا تفسر فكره أو عمله كما يزعم النقاد المتأثرون بالتحليل النفسي (وإن كان بعض النقاد قد استغل فكرة يونج عن النموذج الأول وعن « النفس » *anima* والاتجاهات والوظائف والأنشطة النفسية بطريقة ناجحة في تحليل شعر إليوت وقصيدة كيتس الشهيرة « أنشودة للمندليب ») ويحتمل - في تقديرى المتواضع - أن يكون ياسبرز قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة « بيونج » في محاولته إيجاد ما يمكن أن يسمى بظاهريات النفس التي تتخطى الفردية الواقعية وتفرض في أعماق الوعي واللاوعي الجمعى المتأصل فيه (على نحو مشابه لما فعله باشلار في تفسيره للخيال الخلاق والصورة الشعرية) . وليس من المستبعد أن يكون قد تأثر كذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة بكتابات « دلتاي » و « هُسرل » وتلاميذهما ، وأن يكون قد أخذ عن الأول ما وصفه « بعلم نفس الفهم » أو التفهم للحياة الشعورية ، وتجربتها ، والاندماج المتعاطف فيها ، ومحاولة تفسيرها ، وتأويل حوافزها ، وإمكاناتها من الباطن ، وأن يكون قد تابع الثانى في هجومه الساحق على النزعة النفسية والبشرية في المنطق والمعرفة ، وفي محاولته جعل فلسفته في الظاهريات (أو الفينومينولوجيا) نوعاً من علم النفس الخالص للوعي المحض الذى ترى الماهيات أو تعانين في مجاله الحى ، وبدأ منه وحده تأسيس كل مناطق الوجود والمعرفة والتقويم .

٣ - هل يعنى كل ما ذكرناه الآن أن ياسبرز قد تأثر بالمنهج الظاهرى ورليده الأحداث عهداً ، وهو منهج التفسير (أو التأويل - الهرمنيوطيقا) الذى تطور إلى فلسفة شاملة عند بعض أقطابه ، مثل جادامر وريكور ويولنو وبيي . الخ ؟ وهل نجد لها مكاناً لديه على الرغم من تحفظه إزاء المناهج بعامة ، وخلو كتاباته من الإشارة الصريحة إليها ؟

يعلم القارىء أن « الظاهرية » تعد نفسها منهجاً معرفياً محايداً لوصف معطيات الوعي أو الشعور وتمحيصها بغية « الحدس » بماهيات الظواهر التى تتجلى فيه ، أو رؤيتها وحيان حقائقها ومعانيها عياناً حياً . وقد عرفها مؤسسها إدموند هُسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) بأنها « هوة إلى التجربة » ، وراح في بداية عهدها يردد نداءه الشهير : « لنرجع إلى الأشياء نفسها » ! ولم يقتصر الأمر بعد ذلك على الوصف المباشر لظواهرات الشعور دون أى أحكام أو فروض مسبقة ، إلى حد وضع العلم الطبيعى والعلم الوضعى « بين قوسين » أو تعليقها (وهو ما يعرف عنده بمصطلح الإيوجيه الذى استخدمه قدماء الشكاك الإغريق) بل تعداه إلى تحديد نسيج هذا العالم الحى الذى سميناه الشعور ، بوصفه قطب الوعي المسمى المباشر ، الذى يتميز بأنه يتوجه إلى كل ما يعيه أو « يقصد » إليه (ومن ثم كانت القصدية هى منيته الأساسية) . ثم تطورت الظاهرية وتنوعت تطبيقاتها ومناهج الرؤى فيها ، وبلغت مرحلة مثالية متعالية ، عجز كثير من تلاميذ هسرل عن ملاحقتها فيها أو إقراره عليها . يَبْدُ أن هدفها المزدوج قد بقى على كل حال كما حدده مؤسسها على الصورة التالية :

أ - أن تكون الظاهرية علم نفس محض ، موازياً للعلم الطبيعى ، بحيث يميز النفس عن الطبيعى تمييزاً حاسماً (ولا تنسى أنه شئ حيلة ساحقة على النزعة النفسية في المعرفة والمنطق فلم تقم لها قائمة بعده !)

ب - وأن تكون منهجية كلية شاملة لإعادة بناء العلوم والمعارف بأسرها ، أى فلسفة متعالية وعلم وجود عام (أنطولوجيا) مهمتها الكشف عن البنى الأساسية للشعور ذاته ومقولاته الدائمة التى تؤسس أو تكون مناطق الوجود ومجالات المعرفة ووحدات المعنى وماهيات الحقائق والقيم . الخ ، التى تظهر نفسها في عالمه الحى . . .

والحق أن أهداف « الظاهرية » ومناهجها تشترك في أمور كثيرة مع أهداف الفن والأدب والشعر بوجه خاص ، ومناهج فهمها وتفسيرها . فبقدر ما تكشف الظاهرية من خلال اللغة عن « كينونة » التجربة ونسيج العالم المعيشى ، يمكن - بنظر تجاوز كبير - أن نصف مبحثها بأنه في صميمه وفي روحه المتغلغلة في الوجدان الباطن مبحث أدبى بوجه عام . بهذا توفى بين النزعة الوجودية الحميمة ووحدة التجربة وعدم قابليتها لأن تُرَدَّ إلى شئ عداها ؛ وبذلك أيضاً ترفض التحليل المنطقى الذى يمكن أن يبدد وحدة الشعور وتكامله ، على نحو ما يعبر « موريس ميرلو- بونتي » (١٩٠٨ - ١٩٦١) : « ليس العالم هو ما أفكر فيه ، بل هو ما أعيشه وأحياء » .

ولعل هذا هو الذى حدا ببعض فلاسفة العصر - مثل هيدجر ١٨٨٩ - ١٩٧٦ وميرلو- بونتي ١٩٠٥ - ١٩٨٠ - بوسيه نفسه - إلى التعبير عن كثير من حدودهم وأنظارتهم الفلسفية بلغة تقترب أحياناً من لغة الأدب والفن ، وأن يفهموها في أحيان أخرى على حدود الأدباء والشعراء (مثل هيدجر في شروحه لشعر هلدلين وريلكه وتراكل ، وسارتر في تفسيره لشعر بودلير ولأعمال عدد كبير من أدباء العصر ، ومثل غيرهما من النقاد الظاهريين الذين اهتموا بشعراء غنائيين مثل ما لارميه وريلكه واللاس ستيفنز ورونيه شار وسواهم ممن أبدعوا هوالهم الخيالية الخاصة) . إنهم يوحون إلينا بأن

الأدب يمكن أن يكون أصدق شكل من أشكال التعبير الفلسفى ، كما يمكن أن ينهل الفكر الفلسفى من ينابيع الشعر والفن ، وأن يلجأ إلى الفن وإلى الشعر بوجه أخص ، بوصفه مصدراً أساسياً لمعرفة طبيعة الإدراك الحسى وغيره من ظواهر النشاط العقلى ، كالحىال على سبيل المثال^(٩) . والواقع أنه لا عجب فى هذا كله ، فالأدب فى النهاية وصف وتحليل لمعطيات الوعى ؛ وكما قدم من الشواهد على « اللاوعى » فى صور لغوية واعية ، وكما « علق » وجود العالم المكان - الزمان أو وضعه بين قوسين (كما يقتضى منهج الرؤى الذى توسعت فيه الظاهرية) ليحقق امتلاء التجربة وتدققها . ولعل الشعراء أنفسهم أن يكونوا أكثر من تعمق هذا المنهج - الذى طبقت فيه الظاهرية - كما سبق القول - بطريقة معرفية « وما هوية » قصدية لكى يتأملوا الأشياء والمعانى فى الشعور المحض تأملاً يتسم بالجندة والأصالة والنضارة ، ويوظفوا اللغة فى سبيل استدعاء عالمهم الشعرى وإبداع عالمهم الحىال الذى لا يتعلق بعالم الواقع بقدر ما يتعلق مباشرة بالشعور الخالص . ذلك لأن الشاعر - شأنه فى هذا شأن الفيلسوف الظاهرى - ينطلق من التسليم بأولوية الشعور ، وبأن الأشياء لا تفهم ، وربما لا توجد أصلاً ، إلا فى علاقتها بالشعور الذى يتوجه إليها بطبيعته ، أو بقصدتها - كما سبق القول . ويكفى فى هذا المجال المحدود أن نورد عبارة ما لارميه (١٨٤٨ - ١٨٩٢) التى توضح قدرة الشعور الخلاق على تكوين عالمه الشعرى من خلال اللغة الرمزية المصنفة من كل أثر للشئ إلى حدّ التماس مع العدم . . . « أقول زهرة ! ومن داخل ذلك النسيان لأى متعلم من المعالم التى يمكن أن يرتبط بها الصوت الذى نطقت به ، تتصاعد بشكل موسيقى ، وبفكرها أو مثالها النقى الرقيق تلك الزهرة المفقودة فى كل باقات الزهور » .

وحسبنا هذا المثل الواحد دليلاً على استفادة نقاد الأدب والشعر من خصوصية عالم التجربة الشعرية الحى ، ومن غناه وامتلائه وسميه الدائب لكى يرثى إلينا « جسد العالم » كما يعبر عنه الشعر الذى لا يستمد وجوده - فى نظرهم - إلا من الشعور وفى الشعور ، لأنه ببساطة جزء منه ولا استقلال له عنه .

ولقد نبهنا النقد الظاهرى إلى عدد من الحقائق التى يمكن إجمالها على النحو التالى :

أ - حسابان الحىال أو التخيل مصدراً للتححرر ، فيقدر ما يجلبنا العالم الفنى الحىال للاستغراق فيه ، نجده يساعدنا كذلك على التحرر منه والشعور بنوع من الصفاء والسكينة الجمالية الخالصة . وهو بقدر ما يجعلنا نفرض فى خصوصيته ، يتيح لنا أن نجرب خصوصية شعورنا ووجداننا الباطنى الحميم .

ب - حسابان العمل الفنى والأدب موضوعاً قصدياً مستقلاً ، مع تأكيد أن تجربة هذا العمل نوع من التلوق أو التأمل الذى يحقق إنسانيتنا ويزيدها عمقاً وغنى وامتلاء . ومن ثم لا يكون النقد الظاهرى تقوياً ، بقدر ما يكون تجليةً للتجربة الجمالية ، وإشادةً بثرائها .

ج - حسابان الاستجابة الجمالية والأدبية استجابة فعالة ، أى عملية ، وضع بين قوسين « يتخل فيها الناقد والمتلقى عن كل افتراضاته وأحكامه المسبقة ، بحيث يقصد إلى الموضوع الجمالى ذاته على نحو ما هو معطى له » بلحمه ودمه ! » ويحيث يستغرق فيه ، كما تقدم القول ، وينفتح عليه ، ويسلم نفسه له كما يقضى بذلك مبدأ التضاهل بين الأفاق ، أو المشاركة بين الذوات ، الذى طالما أكدته الفلسفة الظاهرية . وكأننا نتعلم منها كيف نرى وكيف نقرأ كما ينبغي أن تكون الرؤية والقراءة ، دون أى تحفظ عقلى ، أو رغبة فى الاحتفاظ بحكم عقلى مستقل (وهو درس فى التواضع للمفرورين والمعلمين فى أرض الأدب والفكر والفن !) وعند ذلك نلتزم الالتزام المنشود من القارئ بما يقرأ ، ونشعر شعوراً حدسياً مباشراً بشعورنا نحن بالموضوع الجمالى الذى استغرقنا حتى جعلنا نتخل عن التعارض أو التضاد المتباد فى المواقف الإدراكية بين شعورى أو وعى من جهة والموضوعات أو الأشياء الطبيعية المطروحة أمامه من جهة أخرى . وفى ذلك تكمن المفارقة التى نبه إليها « دو فرين » ، إزاء التجربة الجمالية : فهى استغراق عميق مصحوب بتحرر وجدان ، كما أنها تعبر عن وصف « باشلار » للخيال بأنه ضرب من التحويل الذى يجرنا من إحساسنا العادى بالواقع ؛ لأن التجربة الجمالية عنده هى نوع من « الحلم » الذى تتم فيه حالة استجابة يكون فيها الشعور شديد الاستغراق وشديد الانتباه فى وقت واحد ؛ بل إن هذه التجربة - فى رأى باشلار - تجربة نموذجية أولية (على حد تعبير يونج المشهور) ، أى عودة إلى الصور والبنى الأصلية للشعور ؛ وهى بهذه المثابة نوع من تحقيق إنسانيتنا وتعميقها وإثرائها .

لننظر الآن فى نص ياسبرز لنرى مدى تطبيقه للمنهج الظاهرى فى قراءته لنصوص الفلاسفة ، وفى تأريخه للفلسفة من وجهة نظر عالمية . وأول سؤال يخطر على البال ، هو هذا السؤال :

كيف يمكن لحوارى مع الاموات أن يجعلهم أحياء ؟ وكيف يستطيع الاتصال بنصوصهم أن يلبسها ثوب الحياة ؟

والجواب في السؤال نفسه : وهو جواب مُتَّزَج فيه عناصر ظاهرية وتفسيرية في وقت واحد : لأنه كامن في الحوار معهم ومع نصوصهم . فعندما أسأل يجيبني النص الذي لا يرد على من يمر عليه مرور الكرام . غير أن إجابة النص - أو أجوبته الممكنة ! - لن تصل إلى سمعي إلا إذا استطعت أن أسوِّعها بحسب المعنى القصدي الذي يضمه النص . وإذا لم يستجب هذا المعنى ظل الأموات صامتين . وعندما استوعب المضمون الحقيقي وأملكه بحق ، يمكنني كذلك أن أفهم المعنى المختفى بين السطور أو تحتها ووراءها . ولن يتيسر هذا حتى تتفاعل أفكار المفكر « الميت » مع أفكارى ، ويتداخل أفقه مع أفقى - كما يقول اليوم فيلسوف التأويل هانز جورج جادامر .

ومما يرجح هذا المنحى الظاهري أن ياسبرز يؤكد على الدوام الأسس التي يقوم عليها : إذ يفترض استبعاد أى أحكام مسبقة ، بل يفترض وضع العالم الطبيعي والوضعي ، لا معارفى وأحكامى السابقة وحدها ، بين قوسين ، قبل أن أحاول القرب من النص واستكناه قصده ودلالته في حيدة تامة . ومعنى هذا أن من التبحر على الفيلسوف ونصوصه أن يعد كلامه مجرد سلم أنصرف به وأمضى في اتباع درب لا يقودن إليه (عظمة الفلسفة ، ص ١١٤) ، أو أن أقحم عليه معنى لا ينطوى عليه ، أو أقسره على الدخول في وجهة نظر مسبقة للعالم ، شاء ذلك أم أبى : فمثل هذا السلوك لا يمكن أن يوصف من الناحية الأخلاقية إلا بالانعدام الحياء

الفلسفة إذن تجربة معيشة قبل كل شيء . هي تجربة الحقيقة التي تحياها الذات في تواصلها مع ذات أخرى - عبر رموز لغتها وعلاماتها ودلالاتها الممكنة - وفق إمكاناتها الوجودية الصميعة . ومادامت تجربة وجودية وذاتية تتم في التاريخ ، فلن يتم تفسيرها على الوجه الملائم إلا بمنهج ذاتى وتاريخى أيضاً . ولغى عن الذكر أن هذا المنهج يقترب الآن أشد الاقتراب من منهج التأويل (الهرميوطيقا) ، ويتعد تدريجياً من المنهج الظاهري بمعناه الدقيق عند مؤسسه الأول الذي استنكر أن تدخل فيه عناصر الذاتية البشرية من أى سبيل ، أو قل إنه يقترب من منهج تفسيري انطلق من أساس ظاهري . كما حدث مع كل أصحابه الذين تبوؤ بصور وأشكال مختلفة (خصوصاً من هيدجر إلى جادامر وتابعيها ...) .

والحق أن التاريخ لم يغب أبداً عن عيني ياسبرز : فهو لم يتوقف عن التفكير في أصله وهدفه (كما ينطبق بهذا كتابه المشهور بالعنوان نفسه ١٩٤٩ ، ١٩٦٣ ، وكتاباتُه المتأخرة عن مستقبل الإنسانية ومسيرها في مواجهة الخطر النووي المندرج بالإبادة والكارثة الجماعية) . وإذا كان التاريخ عنده هو قبل كل شيء تاريخ الأفراد العظام ، فإننا لا نتصل بتراته الماضى والحاضر لإشباع فضولنا للمعرفة ، ولا لإثبات تميزنا بالعلم أو تفوقنا على الآخرين - كما يتصور بعض الصغار في بلادنا ، من الأدعياء الاستعراضيين والمتضخمين الجوف ، الذين ارتفع ضجيج طبولهم ، واشتد شعارهم إلى الشهرة الرخيصة والأضواء الكاذبة - بل لكي نوجد بعمق وصدق حين نتواصل مع وجود العظماء ومع عظمة الذين وجدوا أنفسهم في الحقيقة ، ولكي نوقف في أنفسنا ينابيع المسئولية والجذ الإنسانية ، ونؤكد حريتنا أن نكون ونأمل ونعمل في سبيل مستقبل نشارك في صنعه مع بقية « الأحياء » الذين ضمهم حضن الأرض منذ مئات السنين أو آلافها ، أو من الذين ما فتئوا يضطربون على ظهريها . ومن لا يتدبر وجوده على « خلفية » من آلاف السنين في عمر البشرية فلن يعرف ذاته ، ولن يدرك الهدف من الماضى والحاضر والمستقبل . ومن ثم يصبح التاريخ والتراث وجوداً حياً يهلل الأسس بالغد في لحظة سرمدية هي لحظة الفعل الحاضر في الحقيقة الشاملة العالية : لحظة الوعي الحر المسئول عن وجودها وعملها الدائب فينا وفي كل شيء وكل إنسان : فالتاريخ في النهاية هو سجل هذه الحقيقة وسجل حضورها الحى : وما لم يتواصل وجودنا مع وجود أولئك الذين جسدوها فيه فلن نفهم شيئاً عن معنى الفلسفة ولا غير الفلسفة .

٤ - لعلنا أن نكون قد رأينا من العرض السابق أن « ياسبرز » قد اقترب أشد القرب من منهج الفهم والتأويل « الهرميوطيقى » ، وإن لم يحرص هو نفسه على التصريح بذلك ، ولا حرص أصحابه الذين تبلور على أيديهم في السنوات الأخيرة على ضمه إلى صفوفهم أو الإشادة بدوره في صياغته وتطبيقه . إن قراءاته لنصوص الفلاسفة وبعض الفنانين والأدباء تشهد على أنه ينظر فيها من الداخل ويحاول أن يمتلك مضامينها الباقية بالتعاطف والحوار النقدي الحر معها ، لا من وجهة نظر يفرضها عليها ، ولا بمقياس مذهبي أو « شعاري » خارجي يدعى الصحة أو « الموضوعية » المطلقة^(١) ، ولا لاتقادها ومناظرها وهدمها - فالتفد الحقيقي يفترض الحب ، ويقوم على التفهم والكشف . وهو يعتمد على كل شهوة رخيصة لا إثبات التفوق والتحدق . هذا التعاطف لا يمنع طبيعته الحال من التصارع مع النصوص وإدراك حدودها وتناقضاتها وجوانب ضعفها وقصورها ، ولا يتعارض مع تطبيق المناهج والأدوات العلمية الدقيقة لتحقيقها وتمحيص لغتها وبناءها ومستوياتها المختلفة ، ووضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي

الخ : فكل ذلك يفوق من أواصر اتصالنا بها ، ويوظف معرفتنا بحدود وجودنا وإمكاناتنا . وسواء استوعبتنا مضامينها وتمكنناها بحيث صارت شيئاً خاصاً بنا ، أو رددناها وفقدناها بوصفها « الآخر » المباين لحقيقتنا وغابتنا ، فإن ذلك لن يقلل في شيء من موقفنا المبدئي القائم على « تجربة » النص ، وإعادة استحضاره وإنتاجه ، وضرورة بذل كل الجهود الذاتية والموضوعية الممكنة للاندماج فيه والاتصال بحقيقته المحدودة بحدود النقص والتناهي والقصور البشري .

وليست هنالك طريقة (أو وصفة !) معينة يمكن التوصية بها لتفسير نص معين أو تأويله . فلا مفر من اختلاف التفسير باختلاف النصوص والمفسرين . صحيح أنه ينبغي علينا أن نلجأ إلى المقولات العامة ، وأساليب البحث وقواعده « العلمية » المتفق عليها ، ولكن المهمة الملحة هي تحقيق المشاركة فيها ، والتواصل معها ، وبغيرهما يستحيل النقد الحقيقي كما يستحيل « التفلسف » الحقيقي (الذي أوصانا به كانط (١٧٢٤ - ١٨٠٤) عندما كان يكرر قوله لتلاميذه : أنا لا أعلمكم الفلسفة - بمعنى تاريخ الآراء والأفكار والمذاهب - وإنما أعلمكم التفلسف ، فقوا على أقدامكم ! فكروا بأنفسكم !) . ولا ننسى في هذا السياق أن نقاد فلسفة التأويل يأخذون عليها أنها لم تتوصل إلى « مبادئ » أو قواعد يمكن الإجماع عليها ، ناسين هم أيضاً أنه لم يتوصل أحد حتى اليوم إلى مبادئ ثابتة أو قواعد مطلقة ، لا في الفلسفة ولا في النقد ، وأن من الطبيعي أن تختلف المبادئ والقواعد - إذا صح استخدام هاتين الكلمتين - باختلاف المفسرين الذين تختلف قراءاتهم وتفسيراتهم للنص الواحد ، دون أن يلزم عن ذلك بالضرورة أن تنهمم بالذاتية والنسبية ، وتتكبد الموضوعية ، لأن هذه المفاهيم نفسها بحاجة دائمة إلى التحديد والتوضيح ، كما أن أصحاب فلسفة التأويل يؤكدون أن منهجهم ذاتي وتاريخي ونسبي . وأن الموضوعية « المطلقة » هنا شيء مستحيل ؛ ذلك بأن الفهم أو التأويل عملية دائرية تنصهر فيها الآفاق وتتداخل ، أو تتنافر وتتبادل ، فتحاول « ترجمة » الغريب والآخر الأجنبي عنها من موقفها الخاص لتزداد معرفة به . وهو على كل حال ليس عملية أفقية أحادية الاتجاه (وقد ألغى على هذا فلاسفة التأويل ، من هيدجر إلى جادامر وبولنو . . .) . والمهم هو فتح أبواب الإمكانيات المختلفة للقراءات المتعددة والممكنة للعمل الفكري أو الفني وللوجود الإنساني .

ربما جاز لنا في النهاية أن نعترض على النظر إلى الأعمال والتجارب الفلسفية والفنية بوصفها مجرد رموز أو بالأحرى شفرات تحتاج إلى الحل ، لبيان دلالتها على العلو أو الحقيقة الشاملة كما يفهمها ياسبرز نفسه ، أو كما يوحى إلينا بأنها مستعصية على الفهم . وسيكون من حقنا في هذه الحالة أن نأخذ عليه تقييده للمعاني الممكنة للرمز في معنى واحد ، بالرغم من أن الرمز يختلف عما يدل عليه ويزيد عنه ، ولا يمكن أن يقتصر على العالي أو الشامل وحده . وربما جاز لنا كذلك أن نقول إن هذا في نهاية المطاف تفسير أحادي لا يستقيم مع استقلال العمل أو النص وخصوصية تركيبه وسياقه ، ولا مع قابليته لتفسيرات وتأويلات متعددة ، يمكن أن يفتح عليها وأن تفتح عليه ، كما أن تختلف النصوص والأعمال سيصبح في هذه الحالة مجرد أمثلة أو نماذج لا تكتسب معناها وحقيقتها الخاصة إلا من حيث دلالتها على تلك الحقيقة الشاملة ، أو بالأحرى من حيث تعبيرها عن فلسفة « ياسبرز » نفسه ، التي تدور حولها دوران السواقي والأراجيح حول محور واحد ، أو الأغاني والتوزيعات على لحن لا يتغير (وهذا ما يمكن أن يقال أيضاً بجمان مختلفة عن تفسيرات فلاسفة كبار آخرين لنصوص غيرهم ، مثل تفسيرات أرسطو قديماً ، وهيجل حديثاً ، وهيدجر في عصرنا الحاضر ، إذ يبرزون من تلك النصوص ما يؤكد فلسفتهم هم . . .) . كل هذا جائز ومشروع . ولا يملك أحد أن يجرمنا حقناً في تفسير « تفسير » ياسبرز أو غيره ، ولا في تقديم تفسير مختلف تحكمه عوامل تكوين ذاتيتنا ووجودنا التاريخي ، وتأثير تجاربنا اللغوية والثقافية والتراثية التي تضافرت على تشكيلها ، وانعكاس المقولات والأحكام والتصورات السائدة على معرفتنا وفهمنا ونقدنا ، بل جانيئها في كثير من الأحيان على محاولتنا في تفسير الأعمال والنصوص ، وبخاصة ما ينتمي منها إلى عصر غير عصرنا ، وإلى ثقافة وتاريخ وتقاليد مختلفة عن تلك التي كونتنا . صحيح أن التفسير الجوهري - إذا صح هذا التعبير ! - ينطوي دائماً على محاولة لمجاوزة النص نفسه إلى السؤال أو الإشكال الأساسي الذي بعث ذلك النص إلى الوجود . ومهما حاولنا أن نفتح أفقنا على أفق النص والذات التي أبدعته ، فلا بد أن يبقى تفسيرنا محدوداً بالحدود والعوامل التي سبق ذكرها ، ولا مفر من أن يكون مختلفاً عن أي تفسير آخر لذات أخرى غير ذاتنا ، فلا مجال هنا للحديث عن « موضوعية » مطلقة ، نعلم اليوم أكثر من أي يوم مضى أنها مستحيلة . ولا مناص من الاعتراف بأننا نفهم دائماً من خلال أسلوبنا في الرؤية والوجود ، وهو أسلوب قد لا نعيه إلى حد كبير ، ولا نستطيع في الوقت نفسه أن نعيش بدون .

مهما يكن الأمر فإن تدخل التأمل الفلسفي (أو التأمل النقدي القائم بالضرورة على أسس فلسفية) ما يزال بنظرياته واتجاهاته الكثيرة التي تشغلنا اليوم - ولا حاجة بذكر أسمائها أو الجدل حولها - أقول إنه ما يزال موضع السؤال

والإشكال ، ولم يفلح معظمها - كما أسلفت - في تقديم معايير مضمونه أو قواعد متفق عليها من الجميع (ربما لأننا ننسى أحياناً أن التفسير يقوم على الفهم والتدقيق ، ولا بد أن يختلف كلاهما باختلاف النصوص والمتذوقين ...) . ولو نجحت الفلسفة في تقديم أسس نظرية متينة للتمييز بين التفسير العلمى ، والفهم الإنسانى ، - أو الدان التاريخى - (كما حاول فلاسفة الهرمنوطيقا ومازالوا يحاولون دون أن يصلوا إلى مبادئ أو نتائج عامة الصدى ، ربما لأسباب كامنة في فلسفتهم نفسها . .) - أقول لو أمكن هذا ذات يوم في حدود معينة ، لكان للفلسفة تأثير أكبر وأكثر فعالية على النقد الأدبى والفنى . ولا شك عندى في أنها تسعى دأبة على الطريق إلى هذا التأسيس ، كما يتبين من بحوث بعض المعاصرين (مثل رومان إنجاردين وج . هـ . فون رايت وك . و . أنيل وت . م . زيبوم وغيرهم) . وسيبقى تفسير التفسيرات نفسها ومراجعتها أمراً يحتمه مبدأ تعدد التفسيرات وثراء النصوص العظيمة - في الفلسفة والأدب والفن - بالإمكانات التى لا حصر لها . ويكفى النص الذى تقدمه أن يكون قد سمح لنا بتفسيره ، بعد أن سمح بالانفتاح على مختلف التفسيرات .



الهوامش

- (١) كارل ياسبرز ، مدخل إلى الفلسفة ، زيوريخ ١٩٥٠ وميونخ ١٩٥٣ - الطبعة الرابعة عشرة ، ميونخ ١٩٧٢ ، ص ٦٢ .
Jaspers, Karl; Einführung in die Philosophie. Zürich 1950-München 1953-14. Aufl. ebd. 1972, S. 62.
- (٢) كورت سالامون (محرر) : ما الفلسفة ؟ نصوص جديدة لفهمها - تورينج ، سلسلة الكتب الجامعية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ - ص ٣٩ - ٥٠ .
Salamun, Kurt, Was ist Philosophie? Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis-2., erweiterte Auflage-Tübingen, UTB. S. 50 f.
- (٣) انظر حول مشكلة العلوبوجه عام كتاب الأستاذ فولفجانج شتروفر : فلسفة العلو (الفرانسيس) - القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ ، ترجمة كاتب هذه السطور .
- (٤) وهو الأستاذ هانز سائر ، الذى سبده اسمه في هامش لاحق . وقد هرفت بعد كتابة هذا التمهيد أنه قد نشر هذا النص الأخير مع غيره من شذرات تراث الفيلسوف عن التاريخ للفلسفة والفلسفة العظام .
- (٥) هانز سائر ، كارل ياسبرز في شواهد ذاتية ووثائق مصورة - هامبورج ، سلسلة روفولت ، ١٩٧٣ ، ص ٧٧ - ٨٧ .
Sauer, Hans, Karl Jaspers in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten-Hamburg Rowohlt-Monographien, 197, S. 77-82.
- (٦) انظر : نصوص مختارة من التراث الوجودى ، ترجمة فؤاد كامل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة النصوص الفلسفية ، ١٩٨٧ ، ص ٩٣ (وهو يتضمن أربعة أحاديث من المدخل إلى الفلسفة الذى ترجم إلى الإنجليزية تحت عنوان سبيل إلى الحكمة) .
- (٧) كارل ياسبرز ، سترندبرج وفان جوج ، محاولة تحليل مرضى مع إضافة مقارنة لكل من سويدنبرج وهلدولن - ميونخ ، بيير ، ١٩٤٩ - ص ٥ - ٨ .
Jaspers, Karl; Strindberg und Van Gogh. Versuch einer Pathographischen Analyse-München, Piper, 1949, S. 5-8.
- (٨) ياسبرز ، كارل ، عظيمة الفلسفة - ترجمة الدكتور عادل العمّا - بيروت ، منشورات هويدات ، د . ت . ص ١١٧ ، ١٢٣ (وهى ترجمة مقدمة كتاب الفلسفة العظام الذى لم يكن تحت يدى أثناء كتابة هذه الصفحات) .
- (٩) موسوعة برينستون للشعر وفن الشعر ، الملحق ، ٩٦١ - ٩٦٤ .
Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Supp., p. 961-964 .
- (١٠) سحر محب مشهور ، نحو فهم العملية الإبداعية : نظرة تأويلية - في : نصوص ، المجلد السابع ، أبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ١٦٢ - ١٦٣ .

مهمة كتابة تاريخ الفلسفة

١ - التصور التاريخي للفلسفة :

بتفلسفه إلى الأصل في هذا الكل ، مدفوعا بتاريخ الفلسفة بأسره ، بل إنه ليشئ - مهما تكن أمنيته بعيدة المنال - أن تهتدى جهوده في هذا السبيل بفكرة معرفة عامة بحصيلة الموروث الفلسفي الذي لا نهاية له . وطبعي ألا يكون تصوره تصورا جامدا أو محدودا بوجهة نظر ثابتة ، لأنه يصب في نهر التفلسف العام ، ويشارك في مجراه الواحد ، لكي يستطيع في هذه اللحظة أن يجربه في نفسه ، انطلاقا من موقفه ، واعتمادا على وسائله وإمكاناته ، حتى تتبثق عنه في النهاية صورة خاصة به ، أو بالأحرى صور كثيرة يلقى بعضها الضوء على بعضها ، ويتفاعل بعضها مع بعضها في حركة مستمرة . وعلينا الآن أن نستوعب هذا التصور لتاريخ الفلسفة وننظر إليه عن قرب .

١ - الفلسفة بمعناها الصحيح وتاريخ الفلسفة (فكرة الفلسفة الحالية) .

ترتبط الفلسفة بتاريخها بعلاقات متعددة :

١ - فقد يكون التاريخ سلسلة من الأخطاء التي تم تجاوزها ، أو يكون هو التقدم الذي نحقق بتحصيل المعارف الدقيقة وتجميعها ، بحيث تمثل اللحظة الحاضرة في هذا التقدم أقصى ذروة بلغها .

هكذا ترسم أمانا الصورة التالية لتاريخ الفلسفة : فليس ثمة غير حقيقة واحدة في ذاتها ، صادقة في كل زمان ، وهي ثابتة لا يمكن أن تتغير ، متماثلة مع نفسها إلى أبد الأبد . غير أن الإنسان يكتشفها على مدار الزمن خطوة فخطوة ، وجزءا بعد جزء ، بحيث تكون كشوفه حصيلة نهائية لا رجعة فيها . والمعنى الكامن في الحقيقة التي تم الكشف عنها لا يتوقف على العصر ولا على الحضارة ، وهو لا يعتمد على المواقف والظروف التي أمكن العثور عليه في ظلها ، فالحقيقة نفسها مستقلة عن الظروف التي خضع لها اكتشافها . كانت نظرية فيثاغورس صادقة قبل الكشف عنها ، وسوف تظل صادقة إلى آخر الزمان . وفهم هذه النظرية يتطلب دراستها هي نفسها ، لا دراسة تاريخ اكتشافها ، إذ كان من الممكن اكتشافها قبل ذلك التاريخ أو بعده . وليس التاريخ إلا المجال الزمني الذي تم فيه التوصل إلى حقائق دقيقة تحطت كل زمان ، حقائق عرفها الإنسان هنا وهناك ، وظلت تنمو وتطرّد على نحو متصل . والوجود التاريخي هو الشكل

تتراكم أمانا النصوص الوفيرة والمعارف المتواترة من التراث ، فما معناها بالنسبة إلينا ؟ وكيف تتسق فيها بينها ؟ وهل أي نحو مثل كلا متكامل ؟ إن الاجابة عن هذه الأسئلة لتنبع من طريقة فهمنا هذه النصوص والمعارف . فتصورنا للتراث الماثور وتفسيرنا له هو وحده الذي يجعله حاضرا أمام عقولنا .

والصعوبة التي تواجه أي محاولة لإعادة كتابة تاريخ الفلسفة تكمن في ضرورة الانفتاح على هذا التاريخ في مجموعه وتصوره تصورا كليا حتى يمكن أن يصبح موضوعا للتأمل . فليس هناك عرض نهائي وموضوعي ، ولا توجد موسوعة معتمدة لتاريخ الفلسفة يمكن أن تفي بطبيعة التجربة الفلسفية أو توضح ماهية التفكير الفلسفي . إن النصوص وحدها هي التي يمكن أن توصف بكونها موضوعية ، وذلك بقدر ما تكون قد نقلت إلينا أو أعيده بناؤها بأمانة . وتعمق النصوص بين لنا أن حجمها - في نطاق التاريخ العالمي للفلسفة - من الضخامة بحيث يصبح من المحال على إنسان واحد أن يعرفها جميعا معرفة دقيقة ، كما يبين من ناحية أخرى أن النصوص الأصلية تحتل تفسيرات لا نهاية لها .

إن كل العروض التي تزعم أنها تصنف المادة التاريخية وترتبها وتعممها وتؤلف بينها في إطار الموضوعية الحالية إنما تنطبع في الواقع بأسلوب التفكير الفلسفي الخاص بأصحابها . وهي تختلط - دون أن يقصدوا إلى ذلك في معظم الأحوال - بالنزعات المدرسية المتزمنة ، التي تغفل عما تنطوي عليه من تباينات عقلية وتركيبات مصطنعة تتسم بالتوفيق والتلفيق . ويظل تصور هؤلاء المؤلفين مقيدا باستخلاص الدروس التعليمية ، وتحليل ما بينها من علاقات عقلية ، وما يترتب عليها من نتائج وتناقضات . كذلك يظل مضمون هذا التصور في نهاية المطاف أمرا غامضا من الناحية الوجودية .

يسئ علينا إذا أن نسأل من موقف مؤرخ الفلسفة ووجهة نظره لكي يتمكن من تقدير أهمية تصوره وحدوده ، والكشف عن العوامل الذاتية التي تدخلت فيه . والواقع أن المؤرخ الجدير بهذا الاسم يتعين عليه أن يعرف نفسه معرفة واضحة . فكل وجهة نظر يتبناها عن وهي لا تعدو أن تكون زاوية واحدة من زوايا الرؤية التي تكون في مجموعها صورة شاملة لتاريخ الفلسفة . وهو في الحقيقة لا يريد أن تكون له وجهة نظر ، لأنه يسمى إلى أن يفهم ابتداء من الكل ، وأن يرجع

ثم إن هذا العالم يفتر كذلك إلى قيمة مطلقة تهم وجودنا الحميم . ذلك لأنه لا يقدم أى إجابة عن الأسئلة المتعلقة بحقيقتنا الذاتية أو كينونتنا الخاصة . ونحن نملك شعورا أصيلا بجديّة هذه الأسئلة : فحقيقة كوننا موجودين تنطوي في صميمها على سرّ معتم غامض . هذا السر يعطى الحياة وزنا لا نهائيا . ففي هذه الحياة يتقرر شيء ما . ومن المهم أن أعرف كيف أعيش ولأجل أية غاية أعيش . ونحن نملك كذلك شعورا بالمطلق ، يمكنه أن يقف في مواجهة كل ما هو جزئي . هذا الشعور شامل محيط ، لأنه ليس بحاجة للخضوع لأى موضوع . ونحن نجد كذلك أن ما يمكن إثبات صحته يظل من ناحية المضمون شيئا لا يكثر به وجودنا الذات الحميم (صحيح أن الجهد الذى نبذله للتوسع في معارفنا الدقيقة لا يمكن أن يكون شيئا نقف منه موقف عدم الاكتراث ، ولكن مضمون الشيء الدقيق وحسب هو الذى لا يهم وجودنا الشخصى) . إن الحقيقة التى تشد أزرعياتنا وتوجهها لا يمكن أن تحتاج إلى إثبات أو برهان ملزم .

هنالك طرق عدة لإيقاظ شعورنا بالكل ، وتنبيه وعينا بما لا يمكن إثباته بصورة ضرورية ، وعلى أمثال هذه الطرق تسير الفلسفة . إنها تضع ما ليس بموضوعي في قالب المعرفة الموضوعية ، وتظهر ما يهيم الوجود في صورة مثالية للعين . ولابد أن يكون لتاريخ هذه الفلسفة طابع مختلف عن تاريخ العلوم .

والواقع أن تاريخ العلوم نفسه لا يخلو من أهمية بالنسبة لموضوع العلم ذاته ، وذلك بقدر ما ينطوي على شيء من تاريخ الفلسفة . فالفلسفة في نهاية الأمر هي المحرك للبحث العلمى ، ولابد أن يكون « الدقيق » أو « الصحيح » من الأهمية بحيث يستحق البحث عنه . وقد تنبع هذه الأهمية من أهداف محددة ، ودوافع تقنية ، وقد تستجيب لحاجات عملية . ولكن هناك وراء ذلك أهمية لا يتيسر إثباتها بطريقة ملزمة ومؤكدة ، وإنما تأتى من علاقة بالكل وبالوجود ، وتكون العنصر الفلسفى الذى لا يستغنى عنه أى علم حقيقى . ولهذا تظهر أهمية تاريخ العلم أمام الباحث أيا كان مجال بحثه ، لا بوصفه نوعا من تراكم الكشوف ، بل من حيث هو إرساء للمهم ، وتوضيح « للمبادئ » الكامنة في صميم الكل . هذا الاهتمام التاريخى الذى نجده في جميع العلوم الجزئية يعبر عن اللحظة الفلسفية الحااصرة في كل معرفة أصيلة .

٢ - ولكن كيف يكون تاريخ الفلسفة على الدوام أمرا جوهريا لا غنى عنه للفلسفة ؟ هذا هو السؤال . فإذا لم تكن الحقيقة الفلسفية معرفة دقيقة ملزمة للفهم ، بل كانت استيعابا باطنيا للوجود ، فلا بد أن يتغير وجهها ، ويتحول شكلها ، من عمل فلسفى إلى آخر . ومن ثم يمكننا أن نقول : كل شيء حق على نحو معين ، بالنسبة إلى هذا الإنسان وإلى هذا العصر . ويمكننا - على العكس من ذلك - أن نقول : لا شيء حق ، إذ لا يمكن لشيء مما مضى أن ينقل بالطريقة نفسها ، كما أن الحقيقة الفلسفية تتغير مع تطور الإنسان وتبدل مواقفه وأحواله . بهذا لن نجد شيئا نهائيا مؤكدا ، ولن نعتز على الحقيقة في أى مكان ، وسنكتشف أن الإنسان لم يحقق المثل الأهل ولم يبلغ المعرفة المطلقة في أى مكان كذلك - أو ربما اكتشفنا أن هذه المعرفة المطلقة

الخارجى الذى تتخذة رؤية الحقيقة وهي في سبيل تحقّقها . ربما يكون فهم التاريخ أمرا مهما ، ولكن للتاريخ لا أهمية له بالنسبة إلى الحقيقة نفسها ، لأنه لا يجبرنا إلا عن تتابع الاكتشافات بصورة عرضية أو محتملة . ونحن نتعلم من الماضى ما وفره لنا من معارف مكتسبة ، ولكننا نفضل دائما أن يكون ذلك على هيئة عرض منهجى وموضوعى منظم ، لا على هيئة الدراسة التاريخية . ونحن ندرس الكيمياء ، أما تاريخ الكيمياء فلا ندرسه في أحسن الأحوال إلا على سبيل الهواية أو المتعة الشخصية . وقياساً على هذا يلزم دراسة الفلسفة من حيث هي مجموع الأنظار الفلسفية الراهنة . صحيح أن تاريخ الفلسفة يبين التطور الذى أدى إليها ، ولكن هذا التطور يقتصر في الواقع على تتبع ظهور هذه الأنظار النهائية التى ثبتت صحتها ، والتى كان من الضروري استخلاصها من سحب الأخطاء التى كانت تغلفها . لقد تقدمنا ونخطينا أفلاطون وكايت . ولنمثل لهذا الزعم بصورة متواضعة في ظاهرها : لقد كان المفكرون السابقون عمالقة بحق ، أما أنا ، وإن كنت مجرد عصفور ، فإن أخط على رأس العملاق وأرى أبعد مما رآه .

إن هذا التصور سيقصر مهمة تاريخ الفلسفة على البحث عن شيء غريب عن موضوعه الحقيقى ، وتفسير جوانبه العرضية تفسيراً نفسياً أو اجتماعياً ، وتعرف الطبيعة الإنسانية التى أمكنها أن تقع في مثل هذه الأخطاء ، أو تتوصل لمثل هذه الآراء في ظل ظروف معينة ، بحيث يسهل تجنب العثرات في ضوء معرفتها .

يبد أن هذه الصورة التى قدمناها لتاريخ الفلسفة - على الرغم من صحة بعض تفصيلاتها - هي في مجموعها صورة خاطئة خطأ جذريا :

هناك فرق كبير بين تاريخ العلوم المتخصصة وتاريخ الفلسفة ، فالواقع أن تاريخ الكيمياء أو تاريخ الرياضيات لا يبدو أنه جزء أساسى من دراسة تلك العلوم ، على حين أن تاريخ الفلسفة يمثل منذ عهد طويل المجال الحقيقى لدراسة الفلسفة - حتى في تلك العصور التى بلغ فيها الإبداع الفلسفى غاية ازدهاره . ولما كانت الفلسفة مختلفة عن العلم ، فإن ما يصدق على تاريخ العلوم - وإن لم يكن هذا بصفة مطلقة - لا ينحتم بالضرورة أن يصدق على تاريخ الفلسفة .

هنالك عالم يمثل كل ما هو دقيق ، ويمكن أن يتحقق فيه التقدم إلى ما لا نهاية ، وتتسع المعارف بصورة مستمرة ، ويتم توصيلها إلى أفهام الناس جميعا ونقلها من حضارة إلى أخرى بغير تغيير . ويضم هذا العالم قدرا هائلا من المعارف المحددة التى يمكن البرهنة على صحة محتراتها ، كما يتفق الإجماع العام على الاعتراف بنتائجها . غير أن هذا العالم ليس هو كل العالم . فعالم المعارف الدقيقة أو الضرورية يفترق قبل كل شيء إلى الكلية . ونحن نستطيع أن نميز فيه جوانب جزئية ، ولكننا لن نميز الكل أبدا ، اللهم إلا إذا كان كلا نسبيا في علاقته بكل آخر ، لا الكل ذاته وبصورة مطلقة . أضف إلى هذا أننا لا ندرك في هذا العالم إلا بعض الوقائع الموضوعية المحددة ، في حين يوجد خارجها شيء آخر مختلف عنها ، وأقصد به الذات التى تعرفها ، بجانب موضوعات أخرى ترتبط في علاقة معها .

ب - يمكن أن تعبّر الفلسفة عن نفسها في صورة نظام خاص متكامل ، يحمل الطابع الشخصي لصاحبه ، ويدل على الأسلوب الأصلي للتحقق الفلسفي . وكل نظام من هذه الأنظمة يمثل مجموعاً حياً متماسكاً لا يمكن تخطيه ؛ إذ يفي قيمة متفردة هي نسج وحدتها ؛ لأنها تكمن في صميم الكل ، وتعبّر عن الفلسفة الخالدة . ويمكننا من الناحية الصورية أن نقارن بين هذا الجانب من تاريخ الفلسفة - بوصفه صيغة زمنية وشكلاً متغيراً من أشكال الفلسفة الخالدة - وتاريخ الفن . فالفلسفة والفن يشتركان في كونها حقائق كلية بالية في كل زمان ، تصدق قيمتها بهذه الصفة الكلية أو لا تصدق على الإطلاق .

إن كل إنسان - إذا كان فيلسوفاً - يطمح إلى الكل ويسعى لتحقيقه في صورة كلية ، مهما تكن هذه الصورة متناهية أو جزئية أو غامضة . وكلما تفتح هذا الكل واكتمل واتضح ، رأينا أمامنا عملاً من أعمال الفلاسفة الأعلام . ولكن ما من إنسان يمكنه أن يكون فيلسوفاً على نحو ما يمكنه مثلاً أن يكون عالماً في الرياضيات ؛ أي مبدع عمل أو إنجاز خاص يقف تجاهه وينظر إليه من الخارج ، وينفصل عنه انفصالاً جذرياً من حيث هو إنسان . إن الفلسفة هي البذرة الأولى والزهرة الأخيرة للتفكير العقل الذي يتحرك في ميدان المعرفة بما هو جزئي ونهائي محدود ؛ وهي تتحقق عندما تخرج عن نفسها بشكل من الأشكال ، وتعبّر عن نفسها في العلوم الخاصة وفي الحياة وكل مجالاتها الميئية واليومية . ولكنها كذلك هي « الشامل » الذي يتيّن نفسه بوضوح من خلال تأثيره وقايلته ؛ ولا يتم هذا بكل ما فيه من جلال وصدق وعمق إلا في صورة شخصية . ولهذا كان تاريخ الفلسفة قبل كل شيء هو تاريخ الفلاسفة العظام .

ج - إن الفلاسفة العظام يتحاورون حواراً عقلياً مستمراً عبر آلاف السنين ، ويحيون في مجال مشترك لا يقتصر على كونه مجال التفكير العقل الذي يتطور فيه الإنسان ويتقدم ، ولا يقف عند حد المجال الذي يتجسد فيه نموذج إنسان فريد . إنه مجال الفلسفة الخالدة الذي يخلق التعاون المشترك ، ويوحد بين الأطراف المتباعدة ، ويجمع بين الصينيين والغربيين ؛ بين مفكرين مضى عليهم ألفان وخمسمائة سنة ومفكرين يعيشون في أيامنا الراهنة . ونور هذه الفلسفة الخالدة يجعلنا نشعر في معظم الأحيان بأننا أقرب إلى بدايات الفلسفة الغربية عند المفكرين قبل سقراط منا إلى الألعاب العقلية والدروب الجاهلية المصطنعة التي تتكرر في كل العصور . إنها لغمة أساسية عميقة تربط كل شيء بكل شيء . ولكن كيف ؟ ليس من السهل إدراك السر في هذا . إن التفكير الفلسفي نفسه يظل تفكيراً واحداً على اختلاف الشخصيات التي يتم التواصل بينها . وهو ذلك الشيء الذي لا يمكن أن يتحدد بشيء آخر ، وإنما نعرف من المنبع الذي انبثق عنه كل ما اشتق منه وما تفرع عنه ، في حين يبقى هو نفسه مستمعياً على الإحاطة به من أي مكان . إنه يتولد بطاقته الخاصة ، ويندفع بلا توقف خلال جميع الشخصيات لكي يصل إلى المنبع الذي صدر عنه .

موجودة بمعنى آخر على الدوام ، وأنها حاضرة في الشكل الذي تفرضه عليها لحظتها التاريخية . وستكون مهمة تاريخ الفلسفة في هذه الحالة هي تفهم كل شيء ، وعدم استبعاد شيء ، وتقبل الأعمال على ما هي عليه وتسلط الضوء عليها .

مثل هذا الموقف من التاريخ لا بد أن يصدم إحساسنا بمعنى الحقيقة ، ولا بد أن نسخط عليه ونرفضه حتى لا يتحول تاريخ الفلسفة في مجموعته إلى خليط مضطرب ، وصور من الصراع اليائس المقيم ، ومبارزة زائفة بغير طائل بين الآراء الذاتية وأشكال الحياة المختلفة . ولن يكون تاريخ الفلسفة في هذه الحالة سوى تاريخ الأوهام والأعطاء البشرية ؛ ولن يحظى في النهاية إلا باهتمام نفسى أو مرضى .

هذا الموقف نفسه ؛ أحياناً هذه النزعة التاريخية التي تجعل كل شيء نسبياً ، ستدمر معنى الحياة . ولن يكون في وسعنا أن نقيم علاقة بين الحقيقة الخالدة والتاريخ بغير إفساد الحقيقة ، مادام التاريخ يعلمنا أن نشك في كل شيء ، وألا تؤمن بشيء . ولهذا يتعين علينا أن نؤكد دائماً بكل وضوح أن ما هو حق لا تقتصر حقيقته على عصر أو زمن معين ، ولا تنحصر قيمته داخل حدود تاريخية ضيقة ، وما لا يصدق على كل المصور والأزمان بصورة مطلقة شاملة فليس من الحق في شيء .

٣ - وتسمى الفلسفة التي وعت طابعها الخاص للوصول إلى تصور عن تاريخها يجمع أطراف التصورات المضادة والسابقة يصهرها في بوتقة . إنها لتسمى إلى الفلسفة الخالدة التي لا يستعزذ عليها أحد ، ومع ذلك فهي حاضرة على الدوام ، لا تتحدد بأي أسلوب فكري ولا تنغلق فيه ، وتظل واحدة متغلغلة في أعماق كل شيء . وهي تتجلى في أشكال متعددة كان كل شكل منها بالنسبة إلى صاحبه شيئاً كلياً وحقيقياً ، ولم يزل كذلك بالنسبة إلينا ، دون أن نضطر للانزجار به أو لتفريد وجودنا الخاص به . هذه الفلسفة الخالدة تتطلع إلى الشامل الذي يتطلع إليه الجميع ، ويمكن أن نقدم الآن بعض سماتها المميزة :

أ - إن الفلسفة تتضمن عنصراً أو مستوى يتم فيه التوصل إلى الدقة ، وتحصيل المعارف ، وتحقيق التقدم على غرار العلوم الجزئية . ويتمثل هذا بوجه خاص في مجال المنطق في شمول الفصولات ووضوحها ، كما يتمثل في العلوم ، بقدر ما تحدد موقف البحث الفلسفي وشروطه الضرورية . في هذا المستوى الفلسفي نجد أعطاه أسقطت ، وفروضاً تم تجاوزها ، كما نجد فكرة حقيقية عامة الصديق . بيد أن من الصعب دائماً تحديد معالم هذا المستوى ؛ لأن الخطأ نفسه يمكن أن يتخذ شكل رؤية فلسفية فريدة لا يمكن أن تستبدل بها رؤية أخرى . ولا يمكن إصدار حكم نهائي على قضية سقطت وفسد محتواها ولم تزل مع ذلك تحتفظ بحيوية لغة تاريخية لم تسقط ولم تفسد . صحيح أن البحث الفلسفي يوسع مجاله ، ويتطهر من شوائبه ، ولكن بغير أن يتحول إلى شكل منهجي منسج للفلسفة الحقة التي يمكن أن يوافق عليها جميع الناس . وعملية التوسع والتطهير المذكورة تمهد أحد العوامل الداخلة في تكوين الفلسفة الخالدة ، ولكنها ليست نسفاً أو نظاماً يكفل المعرفة الدقيقة .

٢ - إدراك الحقيقة والواقع في تاريخ الفلسفة (اختيار الأساسى والجوهري) :

لن يتحقق عندى المعنى من تاريخ الفلسفة إذا اكتفيت بالنظر فى المادة الموضوعية اللاتناهية التى يقدمها إلى التراث ، أو اقتصر على إخضاعه لمعايير معرفية محددة ، وعمل اختياره وتنظيمه . إن ذلك كله لن يكون إلا عملية ذهنية تتعامل مع موضوعات ميتة ، دون أن أشارك فيها بنفسى مشاركة أساسية . ولن يفتح على تاريخ الفلسفة حتى أنفتح فى الوقت نفسه عليه . ولهذا يتحتم على أن أغوص بكل كيانى فى هذا العالم ، وأن أرى وأشعر وأجرب ما يتحرك فى نفسى ويتضح ويصبح شيئا جوهريا . ولا بد أن يسبق فصل الحضور ككل عملية منهجية . وسنحاول الآن أن نصف هذا عن قرب :

أ - الإحساس بواقع الشامل :

يمكننا أن نصف التاريخ بأنه تجربة الواقع . ومعنى الإنسان عبر الزمان وهو يزاول فعله ونشاطه فى العالم ، ويراقب الكائنات والدلالات ، ويستعين بالأفكار والمفاهيم - مضى متجها نحو الوجود الذى يتكشف له من خلال الأهداف التى يسعى لتحقيقها ، والشخصيات التى يلتقى بها ، والأفكار التى يستوعبها ، دون أن يتجمل له هذا الوجود أبداً على نحو نهائى فى صورة الواقع الواحد الكلى . وفى أثناء عملية التكشف هذه - التى لا تكتمل أبداً - يصبح الوعى هو الشرط الضرورى لنمو الإنسان وتقدمه وإصراره على تجربة الواقع . وغنى عن الذكر أن هذه التجربة نفسها تتحول وتتطور مع تطور المعرفة .

وتفهم طبيعة هذه التجربة التى يفترض أن تظهر - بكل ما يميزها من وضوح وصفاء - فى تاريخ الفلسفة أمر يتوقف على الشخص الذى يقوم بعملية الفهم ، وعلى مدى إحساسه بمعنى الواقع الذى لا يتضح له إلا عن طريق هذا الفهم نفسه . وقد يحدث فى يسر أن تضيق حدود هذا الإحساس بمعنى الواقع ضيقاً شديداً ، فينحصر فهمه للعلم الوضعى فى الوقائع التجريبية ، ويقتصر إدراكه للأهوت عند وحى إلهى بعينه ، وتقتصر حماسه الرومى على بعض الرؤى الأسطورية ، وتتحدد اهتماماته فى مجال الحياة السياسية بما يتعلق بالدولة والسلطة . وفى كل بعد من هذه الأبعاد ، كما فى غيرها ، يتم إدراك جانب من الواقع ؛ ولكن المهم هو الإحساس بالواقع كله فى أعماق الشامل ، لكى نتعرف المضمون الحقيقى لتاريخ الفلسفة . ولهذا يتمين علينا أن نلاحظ أمرين : أما الأول فهو تجربة المفكر القديم بالواقع الحى وأسلوبه فى التعبير عنها ؛ وأما الثانى فهو واقع ما حققه وقيمه بالنسبة إلينا اليوم .

وإذا صح أن تفهم تجربة الواقع التى انتقلت إلينا عبر تاريخ الفلسفة لا يفصل عن الشخص الذى يريد فهمها ومدى قدرته على الإحساس بمعنى الواقع ، فإن من واجب هذا الأخير أن يعى الواقع بكل أبعاده واتجاهاته ولا يحل شيئا منها . فالعلم فى نظره هو مجموع المعارف الدقيقة والمنهج الصحيحة . والتصور الواضح للمعرفة التى حصلها

الإنسان وطبقها بنجاح هو الشرط الذى لا غنى عنه لكل فهم لا حتى . غير أن من الخطأ أن نتصور أن تطور العلم هو المحور الذى يدور عليه تاريخ الفلسفة ، أو أنه هو لب المشكلة . فلقد تبين منذ عهد بعيد أن العلم بما هو كذلك ليس له هدف فى ذاته ، وأنه يجيب الأسال ، ولا يضع فيها ، ولا يقدم أساساً تقوم عليه الحياة ، بل إن الحياة لتفقد معناها إذا تصور صاحبها أن العلم بما هو علم خالص هو الغاية الأخيرة .

ليس هناك واقع مطلق ؛ فصروب الواقع تنشأ وتضم . والإنسان لا يقتصر على مصرفتها مصرفتها وقائع . بل ينظر إليها بوصفها كائنات . وما يوضحه العالم كثر الناس وينهم به - وإن يكن علامة على الطريق الذى لا غنى عنه - لا يبلغ أصصال الواقع . ولا يتمثل الواقع أيضا فيها ببقى ويدوم ، فى حين يُعد العابر والمتلاشى غير واقعى . لا ، ليس الأمر كذلك ؛ فكل شيء واقعى ؛ لأن كل شيء يسمح بالتغلغل إلى الأساس ، حيث لا يتحدث الواقع بلغة الوقائع الجزئية بل بلغة الأسرار الكبرى . ومن فهم اللغة التى تنطق بلسانها « أثينا » و « كاسانديرا » و « برونيلا » فقد فهم قدرا أكبر من الواقع ، بل واقعا آخر مختلفا عما يلقنه العلم إياه . وإن كل الوقائع الجزئية لتتشعب وتتسلخ إذا فورنت بذلك الواقع الحقيقى .

إن المعرفة بمفهومها الفلسفى (والمعرفة العملية لا تمثل إلا جانباً واحداً منها) ينبغي أن تؤخذ بمعنى أوسع . وما يُعدّ وهما بالنسبة لمن عمت عيناه عن الواقع ولم يحكم عليه إلا بالمقاييس التجريبية - هو نفسه شكل من أشكال المعرفة بالوجود

هذا فإن فهم تاريخ الفلسفة يقتضى التجرد من الأحكام المسبقة ، والإدراك الواضح لكل أساليب الوعى بالواقع ، وكل أساليب تمثيل هذا الواقع ذاته . والواقع متضمن فى جميع أحوال الشامل وأبعاده ، التى ينبثق عنها فى أشكال عديدة ونسبية . وهو موجود فى وحدة الشامل ؛ فى الكينونة أو الوجود الواحد الذى يمكنه ، بوصفه المتعالى ، أن يتكلم خلال كل شيء . إن تاريخ الفلسفة هو التحقيق التاريخى للأبدى على النحو الذى تم به تصوره . وهو يفترض أن الإنسان ، فى علاقته المباشرة بالله ، قادر فى كل لحظة على أن يلمس الأبدية من خلال الوجود الحاضر فى شموله وإحاطته .

ومن انفتاح الفهم على الواقع فى كليته وفى أصغره ينشأ الحس النقدي الذى يكتشف الانحرافات الممكنة فى تفسير الواقع . إن لدينا فى علوم الطبيعة معايير عديدة تمكننا من التثبت من الوقائع التجريبية أو الكشف عن المزاعم الباطلة التى تقرر وجودها بغير أساس . ولكن عندما نكون بصدد واقع نؤمن به ؛ واقع لا يلغى إيماننا به أنه يتناقض الوقائع ويخيب التوقعات المنتظرة ، فليس التعبير عن هذا الإيمان إلا شكلا من أشكال الإدراك لواقع يستمضى على الإثبات والتحقيق التجريبى .

لكل حالة من حالات الواقع دلالتها النوعية ، ولكل أسلوب من أساليب خدمته معنى مختلف باختلاف خدمة الوقائع أو الهدف أو الأسطورة أو الله . ولكن الانحراف يبدأ عندما يزعم عنصر معين من

وليس الوجود في الزمان مجرد حلقات متتابعة من التجارب والخبرات ، ولا هو مجرد تذكّر لما لم يُنسَ بعد ، فالواقع - على العكس من ذلك - أن السابق يحدد اللاحق ، وأن المستقبل يرتبط ارتباطاً واعياً بما تم إنجازه واستيعابه وتقريره في الماضي . وبالمثل يمكن القول إن اللاحق يحدد السابق ، وذلك بقدر ما كان الماضي ملتزماً بمستقبل لا يسمح لذلك الماضي بأن يحيا حياته كيفما اتفق . وما من وجود يخلو من الوعي بماض - كنه أنا نفسي - يدفعني في الحاضر لاتخاذ قرارات قد حددها المستقبل من قبل .

إنني أتواصل مع نفسي مادمت موجوداً ، فلست أحبها ببساطة وكأنني موجود فحسب ، وإنما أنا وجود له علاقة بذاته ومن ثم بالمتعالى . غير أنني لا أوجد نفسي في علاقة بالوجود في ذاته ، هذا الذي يعدّ آخر ، لا سبيل إلى النفاذ إليه ، والذي يواجهني وتأسس عليه حياتي ، وإنما أوجد كذلك في علاقة بوجود الآخرين الذين يمكنني أن أتواصل معهم .

ولما كان التفلسف وجودياً ، فإنه يتحقق عن طريق استيعاب تفكير أولئك الذين وجدوا في الماضي والتحاوّر معه . وإذا كان الوجود (الذات المحمّية) يتسم دائماً بالأصالة ، فإنه لا يبدأ أبداً بداية مطلقة ، لأن هناك سياقات متتابعة على الطريق الذي أدى به إلى موقفه الراهن . ويتوقف عمق التفكير الفلسفي على مدى قدرة الإنسان على استيعاب الروح التاريخية الفعالة التي انبثقت منها شخصيات الماضي .

ولكن العلاقة التي يمكن أن تربطنا بشخصية ظهرت في الزمن الماضي هي علاقة ذات بعد واحد . فكل ما هو تاريخي يقع الإنسان الحاضر أمام إمكانات مختلفة . وكل ما عرفته عن ماض - كان واقعا ذات يوم - لا يعدو أن يكون مجموعة متنوعة من آثار من سبقوه على الدرب ، وضروبا من التنظيم والتصنيف المؤقت ، وحدودا من الأشكال والاتجاهات والمواقف الأساسية . غير أن الأمر المهم في كل الأحوال هو أن يحرص في أثناء وجوده الزمني على الدخول في علاقة أصيلة ومباشرة بالمتعالى ، وأن يكون هو نفسه . ولا بد له من أن يسمع في الحاضر ما قد سمع قديما في الماضي . ومع ذلك فإن الماضي لا يقدم ضمانا كافيا لمجرد أنه قد وجد من قبل ، إذ يتحتم علينا أن نجربه تجربة جديدة إذا أردنا أن يحتفظ بحقيقته وواقعه في إنفسنا .

ولهذا فإن كل محاولة لتكرار الوجود الماضي أو محاكاته لا يمكن أن تخلو من خداع النفس . وهذا يفسر ألوان الانحراف التي تؤدي بالإنسان إلى التثبث بغيره بدلا من أن يكون هو نفسه وأن يجرب تجربته ، كما تفسر حرصه على التمسك بالمعارف البينية التي انتقلت إليه بدلا من حرصه على الارتباط المباشر بوجود المتعالي . وطبعي أن تتخذ هذه الانحرافات شكل المعرفة (الدقيقة) . والاعتقاد المتزمت . والنزوع إلى الأحكام المطلقة ، وأن تستمد يقينها من المؤسسات والضمانات الموضوعية .

عناصر الواقع أنه هو الواجب نفسه في كلبته ومعناه المطلق . ومن الخطأ أن ننكر الواقعية على شيء لا تنطبق عليه المعايير التجريبية المعمول بها في مجال التقنية والتأثير العمل . ومن الخطأ كذلك أن ننظر إلى موضوع يمكن معرفته بطريقة سببية ، واستخدامه استخداما تقنيا ، على أنه هو الواقع ذاته ، كما أن من الخطأ أن نأخذ الصور الأسطورية على أنها الواقع ، وننوه وجود الواقع في ذاته في الرؤى السامية . فلن تكون هذه كلها غير جوانب جزئية ، وحقائق مشتقة من الواقع ، ولن يفهم معناها وتأثيرها وشكلها المحدد إلا من خلال ذلك الواقع .

ونحن لا نملك - لهذه الأسباب كلها - أن نطبق معايير واحدة ثابتة على تفسيرنا لتاريخ الفلسفة . فلا يمكن أن نوفق في هذا التفسير إلا بقدر ما ينتج الشامل الحاضر في أنفسنا - الذي نشعر أنه دائب الحركة فينا - نحو الشامل الحاضر في التاريخ . عندئذ يتكشف لنا الوجود في أعماقه ، في أثناء فهمنا للتاريخ ، وتبين لنا الصور التي تجل فيها حتى الآن . وعندئذ يتضح أملنا تسلسل مراتب الواقع ، وتبين لنا الانحرافات التي تمحضت عنه لتتخذ صوراً مختلفة عما هو سطحي ومحدود بحدود عقلية ضيقة ، أو بما هو موضوعي ، ومتناه ، ومادى ، وشيئ ، وفري ، أو تافه يؤخذ مأخذ الواقع .

ب - الوجود الممكن يستجيب للوجود الماضي :

لا وجود لفلسفة حقيقية واحدة على هيئة وصيد منهجي منسق من المعارف التي تفرض نفسها على كل إنسان وتلزمه بالتسليم بها ، وكأنها موضوع لا يتطلب منه إلا أن يبذل جهدا عقليا لتعلمه ، كما يفعل مع سائر المعارف الموضوعية في العلوم الطبيعية والرياضية . ومن تصور أن الحقيقة الفلسفية موجودة أمامه ولا تحتاج منه إلا أن يتعلمها فلن يبلغ من الفلسفة شيئا ، فالواقع أن الإنسان يشترع في دراسة الفلسفة بوصفه وجودا يمكنه يتواصل مع وجود آخر ، وهو يحقق هذا التواصل من خلال تاريخ الفلسفة مع أولئك الذين بلغوا أقصى درجات المطلق والوضوح . إنه يدخل في حوار مع أكبر عقول الماضي وأكرمها ، ويستطيع أن يطرح عليها أسئلته ، وإذا لم يفعل هذا فلن يكون لدراسة الفلسفة أي معنى .

ويكون الإنسان حرا بقدر ما يكون موجودا ممكنا أو مدعوا للوجود . فهو هذا الكائن الذي لا يفهم ، والذي يحيا حياته وهو على وعى بضرورة اتخاذ قرارات حاسمة ذات قيمة أبدية . ولهذا فإنه لا يحيا حياته وحسب ، وإنما يعرف الجذ الذي تصبح الحياة نفسها بالقياس إليه شيئا غير ذي بال . وعندما يردد الناس : « يا أمي ! هكذا خلقت ! هذه هي طبيعتي ! » فإن هذه العبارة لا تبدو له خاطئة لمجرد أن مضمونها غير قابل للمعرفة ، بل لأنه يشعر بأنها تخدعه تحت ستار معرفة مزعومة ، وتنصب له فخا يغريه بالتدخل عن مسؤوليته والاستسلام للسلبى له . هكذا خلقت وهذه هي طبيعتي ، والتردى في نفاقته أو انفعالاته .

ج - الماضي بوصفه شرطاً لا غنى عنه للاستيعاب :

لاحظنا التعارض القائم بين حقيقة ضرورية ثابتة تنسم بالموضوعية البحث من ناحية ، وحقيقة الوجود في الزمان من ناحية أخرى ، هذه الحقيقة التي تنصص بالتواصل ، وتعي ماضياً يتجس إلىها ، وحاضراً تتخذ فيه القرارات الحاسمة ، ومستقبلاً تحدده وتجر به قدرها ، لأنها حقيقة لا تعطى أو توجد كغيرها من المعطيات والموجودات ، وإنما تتحقق من خلال الحرية ، وتقوم على أساس معتم .

هناك معارف دقيقة تتخطى الزمان . هذا أمر لا ينكره أحد . ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو : هل هذه المعارف هي كل شيء ؟ وهل تنحصر الحقيقة في إدراك العلاقات الدقيقة ؟ أم أن بجانب المعرفة الموضوعية المضبوطة ومن فوقها معرفة أخرى ممكنة تضيء كل أحوال الشامل وجهاته ، معرفة لا تتوقف ولا تتغلق على نفسها ، بل تتيح للحرية أن تشف وتتكشف لذاتها ؟ من هنا تصبح كل معرفة بالموضوعات مجرد وسيلة ، وهي لن تبلغ الكمال في ذاتها أبداً ، على حين أن وضوح الشامل - الذي يعد وعياً بالحاضر الأبدى - لن يتحقق إلا في صورة زمنية ، ولن يكون إلا وعياً تاريخياً . وإذا فلن تغدو الدقة التي تتخطى الزمان حقيقة نهائية في ذاتها ، بل سيصبح الماضي ، بكل ما يملؤه ، أساساً يرتكز عليه وجودي . صحيح أننا نجرب الزمانية بوصفها ظاهرة ، أو نجربها على مستوى الظواهر ، ولكن هذه الزمانية وحدها هي التي تسمح لنا ببلوغ ما هو حق وجوهري . وليس من سبيل إلى تجاوزها إلا بالعلو والاتجاه نحو المتعالي ، نحو البقن بحضور أبدى لا أحصل عليه إلا إذا بلغ إحساس بالزمان أقصى درجاته ، كما أفقده فقدنا تماماً حين أواجه لا زمانية المعارف الدقيقة التي تزعم لنفسها الأبدية . ذلك أن هذه المعارف الدقيقة تنطوي في الواقع على تجاوز زائف للزمان من طريق نفيها له ، في حين يتحتم على التجاوز الصحيح - بوصفه ظاهرة - أن يتخذ صورة زمنية . إن الحقيقة هي الماضي ، ولكن ليس هو الماضي الميت الذي يمثل في المعرفة بما مضى ، بل هو الماضي الذي لا يمكن أبداً أن يقال عنه ببساطة إنه قد انقضى ، والذي يبقى بفضل حريق . وهذه الحرية تكون حرة بقدر ما ألزم - في وجودي نفسه - بالإحساس بالمسؤولية والذنب تجاه أفعال قديمة قدم الماضي الذي التزمت بنفسى خلاله ، ولازلت ألزم بها إلى اليوم .

هذا المعنى يتصل المتفلسف بفلسفة الماضي ويصبح شاهداً على تواصل تم تحقيقه . وكلما تغلغل بعمق في هذه المملكة التي عيهم فيها العقول والأرواح وتحفها الأسرار ، تبين له بوضوح كيف يتصارع بعضهم مع بعضهم ، وكيف يتشايكون في تفاضل تسوده المحبة ، وكيف يردون الحياة لبعض الموت ويعيدونهم إلى الحاضر في صورة جديدة ، أو يحملون بعضهم الآخر ويسلمونهم للضياع والنسيان . أليس عجيباً أن يكون أوفر الناس حظاً من الحياة أقدرهم على السكن مع الموت ، وأن يكون ناسيهم فقيراً في الحياة ؟ إن علامة الوجود الطبيعي الخالص أن صاحبه يحيا حياته يوماً بيوم . أما علامة الوجود الحق فهي عدم الاستسلام للدورة الموضوعية للزمان اللانهائي ، وإحالتها إلى شكل زمني - أي إلى حاضر فاض مستقبلي - دون أن يفقد القدرة على رؤية ذاته أوروياً بالحقيقة . عندئذ يصبح الزمن كياناً بائناً ، ويغوص الوجود الحميم في الماضي كأنه يفوق في الأبدية ، كما يلقى التفكير التأمل وإرادة التحقيق العمل بنفسها أمام المستقبل . حيثئذ يبدو كأن الأدوار تعكس أو تتبادل ، إذ لا يكتسب المستقبل عمقه إلا من الماضي ، كما يصبح الماضي مجرد امتداد ميت بدون الحرية والحاضر والمستقبل . وما هو ذا الشاعر كورنارد فرديناند ساير (١٨٢٥ - ١٨٩٨) يعبر عن هذا في أنشودته وجولة الموت ، التي تبدأ بهذه السطور :

آه ! نحن الموت ! نحن الموت ! نحن جعائل جراحة
أكثر هدماً من أكثركم في اليابسة وفوق بحور هدارة .
ثم يستطرد ليقول :

وكل ما بنينا أو بدأنا في ظروف صعبة
لا زال يجري في التناهي ماها عذبة ،
وكل حيننا ، وكرهنا ، صراعنا على الطريق
ينتهي لا يزال كالحياة في الدماء والعروق ،
وكل قانون كشفنا أس كنهه وعده

إذا كانت الحقيقة ترتبط بالزمان بوصفه الشكل الضروري لظهورها وتجليها ، وإذا كانت الحقائق العلمية الدقيقة التي تتخطى الزمان لا تعدو - إن صح هذا التعبير - أن تكون هي الهيكل العظمى الذي ينصص الوجود ويتكشف من خلاله - وبذلك لا تكون شيئاً مستقراً في ذاته بل شيئاً مضاداً للحرية - إذا صح هذا كله فلن يكون التاريخ شيئاً نعرفه من الخارج ، بل سيصبح حاضراً نحيا فيه . إنني لم أصبح ما أنا عليه من فراغ : فماضي هو التاريخ . وأنا أحصل الفلسفة الماضية عندما أتفلسف ، ويرقى تفلسفي إلى المستوى الوجودي ويزداد حظه من الامتلاء بقدر ما تتكشف علاقتي بفلسفة الماضي العظيم وتزداد حضوراً ، ويقدر ما أتلقى عنهم ، وأدخل في عراك معهم ، وأجد

يغير الأرض ويهدى للحياة الحقة

إلى أن يجتسمها هذه السطور :

لا زلنا حتى الآن نقش من معنى قدر الإنسان ،

فاحنوا الهامات خشوعاً ، ضحوا ، ماتوا القربان !

إذ لا زلنا أكثر منكم حتى الآن !

المسوق يلوذون بالصمت . ونحن لا نسمعهم إلا من خلال كتاباتهم . إننا نتكلم عنهم . ولكنهم لا يستطيعون أن يجيبونا إلا بما سبق أن قالوه في مؤلفاتهم . وسنجد في هذه المؤلفات عبارات تبعث حية بعد رقاد طال أمده آلاف السنين ، لأنها يمكن أن تقدم الإجابة عن أسئلة نطرحها اليوم . بل إننا نستطيع أن نتوصل من قراءة النصوص المشهورة إلى كشف قدرة على تغيير آراء كنا نحسبها ثابتة .

والتسامح مع الموت لا يقوم إلا على الخشوع والاحترام ، كأنما نقول لأنفسنا : ليس من الممكن أن يهضروا فجأة من وقادهم ونراهم أمامنا ؟ ! وكيف نتحمل المسؤولية تجاههم ، بماذا نرد عليهم إذا سألونا عما قلناه عنهم ؟ إن دعاة الواقعية النافذة هم وحدهم الذين يتصورون أن الموت قد ماتوا ، وهم الذين لا يطلبون عندهم شيئاً . وربما تطلعتنا - في ساعات الحسرة والاكتئاب - إلى أجيال أخرى تنفسنا بعد موتنا بمن يشوهون أعمالنا ويسبون إليها . ويدفعنا الشعور بالمخاطر التي عهد ذاكرة التاريخ إلى القيام بواجبنا وتقديم كل ما في وسعنا للمحافظة على معانٍ إجلال والحقيقة التي يذخريها وإنشاء الضوء عليها . وإزاء المحاولات المستمرة التي تبدل دون طائل منذ عهد القراحتة لمحو آثار الماضي ونسيانه وإفساده ، يمكننا أن نتصور مدى الرعب الذي أحس به نيتشه عندما تخيل أن من الممكن أن يظهر في المستقبل وحش رهيب يسخر التاريخ بأسره لخدمته ، ويعمل على تشويهه ، وتزييفه ، وتدميره . وإذا كانت العاطفة الصادقة التي تدفع الإنسان للمحافظة على نقاء ذاكرته التاريخية مرتبطة بوجوده الزمني ، فإن هذه العاطفة نفسها تصدق على الوجود الأصيل الحميم الذي يجيا في الزمان ويعلم في الوقت نفسه أن التاريخ في مساره الموضوعي ليس هو الحساب أو القضاء الأخير . إن المتعالي وحده هو المربع الأخير ، ولا يمكن لإنسان أو شعب ، بل لا يمكن للجنس البشري بأسره ، أن يستأثر به نفسه . وقد كان الاعتقاد بأن التاريخ العالمي يمثل القضاء الأخير هو الخطأ الذي وقع فيه فكر انغلق على نفسه داخل حدود المباطنة (أو المحابطة) . ومع ذلك يصدق على الوجود الحميم في الزمان أن الماضي هو الأساس الذي يستند عليه ، وأن تذكر التاريخ واستيعابه هما له وجوده . ولهذا فسوف نحافظ على عاطفتنا نحو التاريخ ما بقينا أحياء ، وسنستمر نحوه بعاطفة أكبر إذا عرفنا كيف تمثل تجارب أولئك الذين حققوا العلو فوق الزمان وتمكنوا من استيعاب أفكارهم . هناك ، في هذا العلو ، لا يكون الموت أمواتاً ، بل أسماء حاضرين . وكل ما نفعله الآن مهم ، كل ما يدور بينهم وبيننا ، يحصل اتصالاً مشحوناً بالأسرار بذلك الحاضر الأبدى الذي اختفى فيه كل صراع ونزاع ، لأن الحكم الأخير قد صدر فيه بكل جسم ووضوح .

هنا والآن يتم التحصيل التاريخي واستيعاب معطيات التاريخ . وعلى حياتنا الخاصة - وعليها وحدهم - يستند الفلاسفة العظام لكي تردهم إلى الحياة .

ولكننا بهذا لا نكاد نلمس إلا لب المشكلة التي تستحوذ على اهتمامنا . ولا نعبر عما يحدث حقاً في أثناء البحث التاريخي بمعناه الحقيقي . فلا بد هنا من لعمل المضني . ولابد من تحصيل المعارف الضرورية والمعلومات الممكنة حتى نقرب ، في اللحظات المشرفة ، من الغفول الكبير ، ونبلغ الحاضر الأبدى للتاريخ .

يمكننا إذن أن نصور الصعود التدريجي نحو ما هو جوهري وأساسي في الخطوات التالية .

١ - نذكر في البداية العلم الخارجي : المعرفة التجريبية بالوقائع ، والقضايا والأبنية أو السياقات ، والتأثيرات والتأثيرات . وهذا هو ميدان تاريخ الفلسفة بوصفه علماً متخصصاً .

٢ - وماق بعد ذلك نميز الأشكال ، والصور ، والمجاميع الكلية ذات الطابع الشخصي أو النسقي . هنا تبقى المعطيات الواقعية موضوعية خالصة ، تری عن بعد ، بنظرة النسر المحيطة الشاملة ، كأنها مشاهد متتالية ، وتكون رؤية الأعمال الكبرى المؤثرة رؤية باردة غير ملتزمة ، وموضوعية ذات مسحة جمالية .

٣ - وأخيراً يأتي دور الاستيعاب ، فيبدأ التحوار والجدال مع شخصيات تعد مثلاً ونماذج أو خصوصاً وأعداء . وفي أثناء هذا الاستيعاب يشنه الإنسان لنفسه ويفهم نفسه . ويتحول الموسوعي البحث إلى دالة على الوجود الحميم ، ويصبح الغريب خصوصياً ، ويصير الماضي حاضراً ، والوقتي العابر أبدياً . وتبدل الملاحظة السلبية فتصبح إعداداً للوجود الحميم الفعال . ومن خلال هذا الاستيعاب عن طريق التواصل الشخصي يصير الإنسان هو نفسه .

والخطوة الثالثة والأخيرة مسألة تخص كل فرد على حدة . أما العرض الموضوعي فيستلزم الخطوتين السابقتين . وإذا كانت تلك الخطوة الثالثة التي تحرك الدفعة وتدل على الهدف تتراجع خلف الخطوتين الأخريين ، فإنها لا تستطيع أن تعبر عن نفسها إلا من خلالها . ولهذا فإن ما ندركه منها بشكل غير إرادي يبقى أمراً مباشراً .

د - النقطة المرجعية ليست وجهة نظر معينة ، بل هي الانفتاح على الوجود الواقعي (أي على الحقيقة بوصفها الشامل الأبدى) :

إن إدراك الحقيقة والواقع في تاريخ الفلسفة لا يتم بتطبيق مقياس من الخارج عليه . وهو لا يتم كذلك باللجوء إلى حقيقة جزئية معينة تشغل حيزاً من ذلك التاريخ وتضخم مع ذلك إلى السيطرة عليه كله وإصدار حكم القاصي عليه ، وباختصار لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا سطحنه وأغضضناه لحقيقة معروفة سلفاً ، وسنخفق أيضاً في محاولة فهمه إذا لجأنا إلى نظام كل شامل للوجود ، يعد كل فلسفة سابق مجرد إسهام جزئي فيه ، أو إلى مقياس التقدم في المعرفة أو تسع التطورات والتحويلات التي طرأت على المشكلات وحلها ، -

لنشمل الكوكب كله . ورجل الدولة يجد اليوم لزاما عليه أن يضع في حسابه موازين القوة المؤثرة على مصير الكرة الأرضية قبل أن يتخذ قراراته المهمة ، والسياسة العالمية لم تعد فكرا على مستوى القارات فحسب ، وإنما تغلغل في الواقع في وعى الرأى العام ، والتاريخ بوجه عام قد أصبح تاريخا عالميا لا مجرد تاريخ غرب مغلق على نفسه على زعم أنه هو تاريخ العالم . بهذه المعال كلها تغير كذلك تاريخ الفلسفة . فالفكر يتم اليوم بالضرورة بكل فكر حقيقى يتم على وجه الأرض . وفى حين يكافح رجل الدولة لتدعيم مجال الواقع وتشكيله ، نجد رجل الفكر يكافح فى سبيل الوصول إلى العمق ورحابة الأفق اللذين تتيحهما له أصالة وضعه الإنسان . يؤيده كل المفكرين الحقيقيين ويشدون أزره حتى يجد نفسه . ولئن يشعر الإنسان حقا بأن العالم قد أصبح بيته حتى يمتاز كل نقد يتعرض له من أى مكان ، ويحس أنه قد وسع أفقه وثبت خطاه .

إن المكان الأرضى لا يملؤه إلا التاريخ . ونحن لا نبلغ الرؤية العالمية حتى نتغلغل فى أعماق الزمن . ولا يكون الإنسان إنسانا بحق ، ولا يفهم نفسه ، إلا عن طريق الماضى . فمعرفة التاريخ هى التى تفتح أمامنا العالم على اتساعه ، وهى التى تسمح لنا بفهم الوجود الإنسانى فى مجموعه بوصفه وجودنا الخاص . ولهذا فنحن فى حاجة إلى تاريخ عالمى للفلسفة على مستوى البشرية بأسرها .

إننا نأمل ، ونحن نتخلف على هدى التاريخ ، أن نكون معاصرين لكل المفكرين الأصلاء ، أو نأمل - والأمر سواء - فى أن نجعلهم معاصرين لنا . ونحن نطمح لتوسيع أفق حاضرتنا بحيث نعيش تلك اللحظة الفلذة التى تمت فيها صحوة الإنسان على وجوده فى العالم ، وتذكر بأنفسنا أن صحوة الوهم هذه كانت فسلا فريدا متسقا ، وأنها قد تمت - من وجهة النظر الكونية الشاملة - فى لحظة خاطفة نسيمها التاريخ العالمى . ونحن نتمنى أيضا أن تكون لدينا القدرة الكافية على التحليق فوق قرون من التطور المتصل بحيث نتخلص فى لحظات تبدو فى مجموعها جهدا واحدا نشارك فى كفافه من أجل الوضوح ، والواقع ، والأبدية .

ونحن نرجو أخيرا أن نتمكن من الوثوب فى الحاضر الأبدى للوجود ، هذا الحاضر الذى يتجل فى كيان الإنسان على تلك الصورة التاريخية .

ونحن نحاول ، بقدر ما فى وسعنا ، أن ننفذ إلى الأزمنة السحيقة والأماكن الموهلة فى البعد ، حريصين على التحرر من كل وجهات النظر التى نجدها فيها لكى نحفظ بالمرونة الكافية للمشاركة فى كل واحدة منها . ويظل هدفنا الأخير - ونحن نتغلغل بأرواحنا فى الأبعاد الشاسعة - هو تولى مسئولية وضعنا الخاص فى التاريخ وتحقيقه بمزيد من الحرية والتصميم والوعى ، بحيث لا نتخل عنه إلا بالموت ، إذ إن الأبدية وحدها هى التى تجعله أمرا نسبيا ، وهى التى تحفزنا على إطاعة الحقيقة الواحدة

وكذلك لن نفهمه إذا أدرجناه تحت تصنيفات شكلية ومقولات تقويمية ، أو أحلنا جميع أفكاره إلى أفكار نسبية تخضع للتصنيف والوهى ، -

وسيكون من العبث أيضا أن نحول هذا التاريخ إلى ميدان حرب يُقَسَّم فيه المفكرون السابقون إلى خصوم تفكيرنا الخاص وأصدقائه ، -

وأخيرا لن نفهم تاريخ الفلسفة إذا اعتمدنا على التصورات الاجتماعية لمستقبل البشرية فى مجموعها ، أو ربطناه بغاية مطلوبة أو منفعة يمكن أن تعود على أهداف نسعى إلى تحقيقها فى الوقت الحاضر .

كل هذا الذى ذكرناه يمكن أن يستغل فى عملية استيعاب التاريخ ، كما يمكن أن يكون أداة فى يد البحث العلمى ، وأن يسمح بإنشاء سياقات معينة . وبهذا يمكن أن توضح الواقعة التاريخية بفضل إحدى الحقائق التى تفتح أمامى - حتى ولو رفضتها - آفاقا جديدة ، وتكشف لى عن إمكانات كامنة فيها . وبهذا أيضا يمثل الجدل المستمر بعدا ثابتا من أبعاد الحوار المتنوع بين الفلاسفة .

غير أن هدفنا النهائى هو الوصول إلى تصور لتاريخ الفلسفة فى مجموعه ، تصور يتغلغل إلى الأعماق وتصلح الأسس التى يقوم عليها لأن تكون نقطة مرجعية يرتبط بها الكل : أريد أن أرى كيف يرتفع الإنسان - فى حياته الزمنية - إلى الوعى الباطن بالوجود ، وكيف يتوصل إلى اليقين بالتمتع بالانطلاق كما يعرف عن الحقيقة ، وكيف يتخذ هذا اليقين لديه صورة موضوعية فى فكرته عن الله ، ومعرفة بالعالم ، وتصوره لوجود الإنسان . وأحب - من خلال تجربتى للإمكانات - أن أفتح مغالين الوجود الأصيل ، كما أتوق كذلك - وأنا أغوص فيها يقدمه كل مفكر من شئ - فريد فى تاريخيته - أن أتوصل إلى تأمل الجوهر الذى يحمل كل فكرة جوهرية ويحيط بها إحاطة شاملة .

٣ - الخصائص الأساسية لتصوير تاريخ الفلسفة تصورا له معناه :

سنحاول الآن أن نضع أيدينا على العناصر الجوهرية العميقة فى علاقة الفلسفة بتاريخها ، وذلك من خلال تصور كل يفسر هذا التاريخ فى مجموعه ، ويتصف بالخصائص التالية :

أ - يجب أن يكون تاريخ الفلسفة عالميا .

(١) امتداده فى المكان والزمان (تنأى المكان الأرضى وتضرد اللحظة التاريخية) :

تتم اليوم حركة فذة غير مألوفة مهَّد لها قرن من الزمان ، فقد أصبح الناس على وعى بأن الكرة الأرضية التى يعيشون عليها مكان محدود . وبدأت الشعوب تعرف بعضها بعضا فى مواجهة واقع واحد ، وأخذ البشر يشعرون بمستقبلهم ويخططون له ، واضعين المكان الأرضى المحدود نصب أعينهم ، فلم يعد فى إمكان الجغرافى أن يقصر ملاحظاته على مناطق معينة ، بل أصبح من واجبه أن يتوسع فيها

٢ - العالمية بوصفها مرآة :

إن النظر إلى الواقع البشري في سياق التاريخ العالمي هو الطريق المؤدى إلى الوجود الإنسان في تمام حريته ونقائه . فالصورة العالمية وحدها هي المرآة المستوية الصافية التي يمكن أن يرى فيها الإنسان نفسه ويفهم نفسه . وفي هذه المرآة وحدها تتحقق جميع الإمكانيات الإنسانية ، ويتم إدخال التعديلات الضرورية على الصورة المحدودة المرتبطة بمعرفة الذات . غير أن الحصول على هذه المرآة العالمية - التي لا تتوافر أبداً بصورة مكتملة - أمر يتوقف على المستقبل ويحتاج إلى المعرفة المحيطة الشاملة ، كما أن بحثنا الدائب عنها هو الذي يحفزنا على تفجير كل الحدود ونحط بها . إن الحدود تشدنا إليها بقوة ، ولكن الاستثناء الحارق يسقط أماننا كالمنارة . وما يبدو لأهتنا كأنه أغرب الغرائب يستثير شغفنا ويؤثر علينا عن كتب .

وبعد أن نحس أنفسنا داخل عالم ثقافي رائع ومتنوع إلى أبعد حد ، نجد أنفسنا مندفعين للرجوع إلى الأصل الذي نبع منه . هنالك نعود لاكتشاف الخصائص الأولية للإنسان ، ونفتح على دوافعه الأساسية ومواقفه الجدية . ونعتقد عندئذ أننا نتعرف شيئاً ظل خافياً عنا في كل ثقافة رفيعة ، ونحاول أن نلتصق في جذور الحضارات الكبرى : عند الإغريق وغير الإغريق ، وعند الشعوب البدائية . ويدفعنا تعطينا إلى أصلنا إلى الإمساك بمرآة تعكس كل الأصول الأخرى . إن الجوهر الذي انبجحت منه الفلسفة الحقيقية قد كان ولا يزال كامنًا في أنفسنا منذ عهود بعيدة تمتد إلى ما قبل التاريخ ، دون أن نشعر به في أي وقت من الأوقات شعوراً واضحاً جلياً ، ولكننا نبدأ في معرفته في التاريخ العالمي . هذا التاريخ العالمي في مجسوه هو مرآة الوجود الإنسان التي تكشف عما يكمن فيها من إمكانيات ، وما حققناه في الواقع ، وما لا يزال راقداً في أعماقنا . وتاريخ الفلسفة هو أداة استعاب الفلسفة بصورة عالمية ، وهو في الوقت نفسه مرآة الوجود الإنسان كما هو مرآة الفلسفة التي نحققها في أنفسنا .

٣ - العالمية في تعدد الظواهر :

هنالك شيء واحد غير محدد - متعلق بالوضع الإنسان ، والوجود ، والعلو - يخاطبنا من ثنايا التاريخ العالمي ويشدنا إليه ، دون أن تتمكن من الإمساك به بصورة مباشرة . ولهذا نسأل أنفسنا : كيف نتوصل إلى هذا الشيء الواحد من خلال ما هو عالمي ، ما مدنا لا نطلب هذا الأخير إلا من أجله ؟

إن التفكير الفلسفي - بكل ما ينسجم به من التشتت واتساع الرقعة - يتجه نحو فهم الأصل تفهماً حقيقياً . ولا بد لهذا السبب أن يكون تاريخ الفلسفة جذرياً ، فتتبع جذور الأفكار هو الذي يمكنه من فهم فروعها . وكلما تقدم هذا البحث اتضح أن الوجود يتجلى في العالم بصور مختلفة وأساليب متباينة . فهناك عدة لغات أولية تعبر عن الأصول الفلسفية : لدينا بالمعنى الحرفي اللغات الهندو-أوروبية

واللغات الصينية ، ولدينا بالمعنى المجازي الأشكال الأساسية للمقولات العقلية ورموز الكتابة بالشفرة .

غير أن هذه الأصول الفلسفية المتجاورة ليست منقطعة الصلة فيها بينها ، فتعدد الأصول يتيح للناس من كل مكان أن يحتكوا بعضهم ببعض عبر جسور التاريخ ، وأن يتبادلوا الأفكار ويفهم بعضهم بعضاً ، وتنشأ بينهم أواصر قرابة تربطهم بالأصل - على الرغم من اختلاف ظواهره - ، قرابة تجمع بين كل أولئك الذين مروا في حياتهم وفكرهم بتجربة تحمل الوجود ، وعرفوا كيف يعبرون عن هذه التجربة وينقلونها إلى غيرهم . والواقع أن كثرة الأصول التاريخية لا تحول دون التواصل بل تجعله أمراً مطلوباً ، فالحقيقة تتوق دائماً إلى التعبير عنها ، وتجه بندايتها إلى الآخرين ، وتنتظر الجواب منهم ، وتضع نفسها منهم موضع الاختبار . والتناظر الشديد بين اللغات المختلفة التي تعبر عن الأصل يدفعهم إلى اللقاء والمواجهة . ويمكن أن يمتد التواصل ليشمل الأرض بأسرها ، وذلك بقدر ما يستيقظ الوعي بوحدة البشرية في ضمير كل إنسان ، بل يبدو أن كل الحركات العقلية تستمد أهميتها من حتمية كونها مسألة مهم البشرية جمعاء .

إن العالمية هي الاستعداد لهذا التواصل والقدرة عليه . والدولة أو المجتمع الذي يخلق حدوده في وجه إبداعات المجتمعات الأخرى في الفكر والعلم والدين والفلسفة والفن أو يحرمها من إبداعاته هو مجتمع أنكر إنسانيته . عندئذ تصدع الإنسانية ، وتفقد القدرة على سماع صوتها وفهم ذاتها . والواقع أن عملية التواصل التي تعبر عن القدرة العالمية على تلقي التأثير الروحي وممارسته عملية ذات مستويات متنوعة ومعاني متعددة .

(أ) إننا نفهم ماهية الشيء الجزئي فيها أعمق إذا عرفنا شيئاً آخر نقارنه به ونضعه في مقابله ، بحيث تظهر أوجه التباين بينهما . والمقارنة هي التي توجه الرؤية وتثير التساؤل . وكلما اتسعت آفاق المقارنة اتضحت نقط الالتقاء والافتراق ، وظهرت عوامل الاختلاف والاتفاق .

إنني أقارن ما هو خاص بـ بما هو غريب عني ، وأحاول عن طريق هذه المقارنة أن أنظر إلى أفكارى بأنفسى حد ممكن من التجرد . وبهذه المقارنة تدرب عيني على اكتشاف أنواع التحيز فيها أسلم به كأنه أمر بديهي . وتوضح هذه التحيزات عندما أقابل بينها وبين ما هو غريب عني . فالفكر الصيني على سبيل المثال يمكنه أن يحررنا ، على الرغم من أنه هو نفسه ظل أسير أفكار مسبقة عن العالم لم يستطع التخلص منها .

يبد أن المقارنة بين ما يحجى مني وما يأتي من مصدر أجنبي عني تقتصر دائماً على ما تم إبداعه والتفكير فيه ، وما أريد قوله أو تصوره ، ولا تنصب أبداً على الأصل . تلك هي حدود المقارنة . فهي تتطلب النظر من الخارج ، وتقتضي الوقوف من بعيد . فإذا تعلق الأمر بالوجود الأصل الحميم أصبحت المقارنة من المحال ، وإذا حاول المرء القيام بها أضاع وجوده وفقد صدقه . إنني هنا لا أنظر من الخارج ، وإنما أتمسك الأساس التاريخي الذي تقوم عليه إنسانية واحدة شاملة . وأنا لا أريد أن أتحول إلى كائن محدود ضيق الأفق ، وإنما أحاول -

وهكذا تستقر سكونية الحقيقة وصفها في هذا الصراع الأخرى
القياس بالحب ، ويعمل الجدال على تدعيم أواصر المشاركة الروحية
الباقية .

(د) إن التواصل العالمى يعمل بصفة أساسية على توسيع أفق
الوجود الإنسانى عن طريق الاستيعاب المتبادل بحيث يكسب طرفا
الحوار ويزدادان ثراء . وهو يفتح لها الطريق إلى أعماق الوضع
الإنسانى ، ويثبت في الوقت نفسه انتباهها إلى جذور التاريخ العالمى
ولهذا تدل المشاركة في التاريخ العالمى على تفتح إمكانات الإنسان من
هذا الأساس التاريخى هنا والآن ، في هذا الموقف وهذا الزمان .

٤ - العالمية هي الطريق المؤدى إلى الكلية :

تقوم التاريخية الخاصة على أساس تاريخية الكل :

(أ) ينبغى التفرقة بين العالمية المشتركة بين الجميع ، والكل
التاريخى الواحد الذى يشارك فيه كل منا . فالمعرفة الدقيقة المزمرة ،
وبعض القوانين والمطالب الأخلاقية ، والقدرة على التفاهم المتبادل -
أما كان نوعه وكانت حدوده - كلها أمور عالمية . أما صور الإيمان
وأساليبه ، وفعل العلو ، ورؤية ماهيات الموجودات ، فلا تتحقق إلا
في الكل التاريخى أو من خلال التاريخ في كليته .

وينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة عالميا ، أن يجذب إلى دائرته أغر -
الاشياء وأبعدها عنا ؛ أن يقترب من صميم الكل وأساسه ، ويلمس
ذلك الذى يربط كل إنسان بكل إنسان - وليس هذا الرباط مجرد وسع
أو مجال عام يجمع بينهم ، وإنما هو ذلك الذى ينشئ العلاقة بين جميع
الافكار ويجعلها تتبادل التأثير والتأثر بصورة حية مباشرة .

إننا نحس بهذا الكل الشامل ينبثق أمامنا كلما استمعنا إلى شيء
يكلمنا بصوت يختلف عن صوت « العام » وحده ويزيد عليه
وكذلك نحن نحس بأننا ننجذب - بفضل فكرة التواصل العالمى
الممكن ، وارتباط جميع العبارات بعضها ببعض - نحو الحضور الأبدى
الذى يحتفظ بوحده على الرغم من تغير الظواهر وتشتتها . بذلك
نجرب الوحدة التى هي أصل الكل وهدفه ؛ وهى وحدة المتعالى التى
تتخطى كل وسائل التعبير العالمى ووحدة تاريخية العالم والوجود
الإنسانى .

ومن الخطأ الظن بأن هذه الوحدة يمكن أن توجد في عالمية الوهى
بوجه عام ، أو في فكرة روح كل تعبير الحضارات عن بنيتها
(هيجل) ، ويحتل فيه كل شيء مكانه العضوى ، وكان التاريخى بما
هى كذلك ليست إلا عنصرا يدخل في تكوين الكل ويمكن معرفته عن
طريق هذا الكل المعروف من قبل .

(ب) ذلك أن كلية الواحد التاريخى لا تكون أبدا تحت
تصرفنا . فنحن نميل بطبعنا إلى تمثيلها - بالإحساس المسبق - في صورة
عمومية عالمية ، أو شكل نوعى ونهاى للتاريخية . ولكن الفكرة
المحركة لتاريخ الفلسفة تظل هى الكشف عن أقصى درجة من الوحدة
في التفكير وفي الصورة . وهذه الوحدة تتجلى في تفتح العقل ،
والحرص الدائم على التواصل ، لا في معرفة تامة منتهية .

يقول الوضع التاريخى لوجودى - أن أكون إنسانا معتمد الجذور إلى أعماق
هذا الوجود ، غنيا معنانيا بمضمونه . وليس يكفى كذلك أن أميز
نفسى عما هو غريب عني ، وإنما أطمح إلى استيعابه وتمثله ، وأتواصل
معه لكي أعرضه وأحمد به في آن واحد ؛ فلا أنا أقفده ، ولا أنا
أنكره ، بل أسمى إلى صحبته على الطريق المؤدى إلى قلب التواصل .

(ب) ربما صردى الظن أن بالغ هذا كله بالفهم ؛ فأننا أفهم ما لا
أحتاج أن أكونه أو أصير إليه . وبإستطاعتى أن أفهم أفلاطون دون أن
أكون أفلاطون . والفهم يمكن من مشاركة غيرى في الموضوعات التى
يفكر فيها ، والدوافع التى تصدر عنها ، والمشاعر التى يحسها ،
والانفعالات التى يبعث بها وجدانه . والفهم - أو بالأحرى التفهم -
أداة صالحة لإدراك حركات النفس ، والعقل ، والوجود . وإذا
لهمت غيرى ووجهت جهدى نحو الإنسانية بأسرها فقد صرت
عالميا ، وشعرت كأنى في كل مكان في بيتى .

لكن الأمر في الواقع ليس كذلك .

فلا اعتقاد بأننى أصبحت كل شيء لمجرد أننى فهمت كل شيء لا بد
أن يلغى ذاتى ويردى إلى نقطة اللاوجود والملاحظة الصفر ، ويجعل
حياتى إلى شيء عرضى لا مطلب له ولا مصلحة فيها يفهمه . كما أن
الفهم نفسه يضيئ أفقه ويزداد شحوبه كلما قل وجودى أنا نفسى .
هنالك بقلت منى الآخر في الوقت الذى اعتقدت فيه أننى فهمته
وأصبحت قادرا على التصرف فيه ، وربما صردت لى معرفتى المزعومة -
حين أشبهها تشبيها خاطئا بالمعارف التى تقدمها العلوم الطبيعية - أننى
أستطيع أن أستخلص منها مناهج فعالة وصالحة للتحكم في الجماهير
والسيطرة على شعوب أخرى وأناس آخرين يحون حياة تاريخية مختلفة
عن حياتى .

إن الحد الذى يميز الفهم يتمثل في أنه لا يكون تأملا موضوعيا
خالصا إلا في مرحلة انتقالية عابرة . فأننا في النهاية لا أفهم إلا إذا كنت
قادرا على أن أكون أنا نفسى . كما أننى لا أتقدم في الفهم إلا إذا حولته
إلى فعل باطن ، إلى استيعاب ، وحركة وحركة أخرى مضادة ،
وآزيمات يتولد عنها وجودى الحميم .

(ج) إن الفهم من خلال التواصل يعنى في الوقت نفسه أنه
صراع . وهو صراع من نوع خاص ، لا من أجل القوة بحيث يتنصر
طرف على طرف ، بل من أجل الحقيقة التى يكتشف فيها الطرفان
نفسهما .

والجدال خاصية أساسية من خصائص التواصل الفلسفى . ولكن
الجدال المنحرف أو المجادلة هى التى تنصر على أن تنصر ، وأن يكون
معها الحق ، وأن تستبذل الطرف الآخر وتجعله نسيا منسيا . إلخ .
وهى تلجأ في سبيل ذلك إلى تطبيق مناهج نفسية وحيل تقنية معينة .
وكلما وجدنا الجدال يُساء استخدامه بهذا المعنى في تاريخ الفلسفة كان
ذلك دليلا على أن هذا التاريخ قد جانب الحقيقة . غير أن التواصل مع
تفكير آخر يختلف يتخذ شكل الصراع ، والتساؤل ، والاعتراض ،
والدحض ، كما يدلغى إلى أن يضع نفسه موضع السؤال وينصت
بأمانة لما يدور في نفسه .

يجعل الموضوع الذي يدور حوله موضوعا خاصا به . عندئذ يمكن أن يتوصل الشارح إلى فهم المؤلف أفضل مما فهم به هذا المؤلف نفسه (وذلك على حسب تعبير كانط) .

(جـ) وأخيرا فإن العيان الفلسفي يتيح إدراك الأبدى فيها هو جزئى فو صفة تاريخية .

إن الفلسفة الخالدة وكل الأشكال التى تتخذها الأبدية لا يمكن أن تدرك كما هي فى ذاتها ، بل تدرك من خلال الظواهر التاريخية . فالأبدى لا يوجد أبدا بصورة مطلقة أو نهائية فى أى شكل من الأشكال الجزئية ، وإنما يوجد فى كل مكان وزمان ؛ فى كل موجود جزئى ، وفى مجموع حركات هذه الموجودات تجاه بعضها . وهو لا يتجلى إلا للعيان الفلسفى الذى ينفذ فى اللاهائى ، والذى يحقق العلو على نفسه حين يحقق نفسه ، لا فى ذلك النوع من العيان الذى يكفى بملامسة الظواهر ولا يتجاوز سطح الأشياء .

(٢) الرؤية العيانية تلجأ إلى النماذج والصور :

يتعرض العيان للضياع فى اللاهائى إذا لم يتثبت بصورة تظل على الدوام مؤقتة ونسبية . وكل الروايات التاريخية تُبلور فى صور ما قد كان فى حينه حركة حية ، وتوحد وتثبت وتتم ما لم يكن فى الواقع إلا توترا ، ونقصا ، ونحططا غير مكتمل . ولكن العيان لم يكن ليتسنى له ، بغير هذه النماذج والصور ، أن يصل إلى الثبات والاستقرار ، أو يرى نفسه رؤية واضحة ، أو يتقدم فى سيره فى الأعماق المضيئة .

صحيح أنه لا توجد صورة صادقة فى ذاتها ؛ فهى تتوقف على النشاط العيان ، كما أنها مجرد وسيلة يلجأ إليها العيان وليست شيئا بلغ ذروة الكمال . ولهذا يجب التفكير من الناحية المبهجة فى وضع نماذج واضحة وملموسة ، ثم يجب بعد ذلك وبالأوضح نفسه أن نجعلها نسبية ، وأن نذبيها ونلقى بها مرة أخرى فى تيار الحركة ، وذلك بعد أن نكون قد نجحت - ولو للحظة واحدة - فى خلق الوهم بالكمال .

(٣) الارتباط بين ملكة العيان والعالمية :

إن الانفتاح على العالمية ليتوه فى الفراغ إذا استغنى عن الرؤية العيانية واكتفى بالتعميمات المجردة . كذلك تضل الرؤية العيانية للجزئى فى الغموض والاضطراب الذى لا حد له إذا لم تستند إلى العالمية .

إن الكل ينعكس فى الجزئى كما ينعكس العالم فى قطرة الماء . والمعرفة الكاملة بالجزئى مساوية للمعرفة بالكل . هذا يعتبر الوصول للعالمية الأصلية بغير الرؤية العيانية العميقة للجزئى ، كما أن الطاقة اللازمة للنفاذ فى الجزئى تستمد قوتها من رحابة العالمى . ولا تتحقق العالمية إلا بقدر ما تقوم فى أساسها على التغلغل فى صميم الجزئى .

إن تجميع الدقائق والتفاهات التى لا نهاية لها ، وإطلاق التعميمات الفارغة ، أمران متلازمان تلازم الرؤية العيانية المحبسة للجزئى والعالمية الغنية بالمعنى والمضمون .

ولن نجد الكلية أبدا ، لا فى العالم ولا فى حقيقة ندهى أننا قد اكتشفناها فى مكان ما من العالم ، وأنها هى الحقيقة الوحيدة التى ينبغى أن يتبنى الناس بها ، أو الوعى الخاص الذى ينبغى أن يلتزم به الجميع

(جـ) إن فكرة الفلسفة العالمية المقبلة فكرة لا مفر منها ، ولكنها لن تتحقق فى مذاهب ماسخة تتظاهر بأنها عالمية ، ولا بالرجوع إلى الرواقية القديمة ، ولا فى لغة براجماتية (نفعية وعملية) أنجلوسكسونية ، تسمح اليوم فى كل مكان من الكرة الأرضية . فالفلسفة العالمية لن تصبح حقيقة إلا بالانفتاح على الكل الذى يتجلى تجليا تاريخيا فى انعكاسات النور الأصل وأشعاعاته المتشابكة المتتالية .

إن الفلسفة العالمية المقبلة ستكون بالضرورة هى المكان الذى يزداد فيه وضوح التاريخية النوعية لكل تفكير فلسفى خاص بقدر اتصاله بتاريخية الوجود الإنسانى فى مجموعه .

وستكون الفلسفة العالمية هى أورجانون (منطق) العقل ، والنسق الكامل لجميع إمكانات الفكر . إنها تخلق الانفتاح غير المحدود للفهم ، وتهدد الأرض الصالحة لتحقيق التاريخية الخاصة - والمطلقة بغير أن تكون نهائية - لكل إنسان ، ويهبط أنضج صياغة ممكنة للأفكار ، وتحرص على أن تكون صورة التاريخ العالمى للفلسفة كلية وتاريخية إلى حد مطلق .

ب - ينبغى أن يكون تاريخ الفلسفة حياتيا (أو حديسيا) .

١ - لا يوجد عيان إلا بما هو جزئى خاص :

لا تتكشف ماهية العمل أو المؤلف حتى يستمد العالم والموقف الذى أبدع فيه ، ويتجدد التفكير فى الفكرة التى ألهته بكل ما تزخر به من معان ، وعندئذ تتجلى الفلسفة الخالدة من خلال وضعه التاريخى .

(أ) ينبغى إعادة التفكير فى كل ما أنجزه المفكر بمعايشة الموقف الذى وجد نفسه فيه ، والظروف والعالم الذى قضى حياته فى ظله . ولا غنى عن المعرفة التاريخية بالتفاصيل الدقيقة لكل الموضوعات التى استوحى منها أفكاره ، واستمد منها تشبيهاته واستعاراته ، وذلك للاقترب من مضمون تلك الأفكار وإدراك معانيها الدالة ودوافعها ومقاصدها .

(ب) ثم ينبغى أن تدرك الفكرة نفسها فى نقائها وتكاملها . فالتغلغل فى النص بغية تفسيره تفسيراً شاملاً مستقصياً يقتضى التوقف عند أدق التفاصيل ، والعناية بتتبع تطورات وأخص تفريعاته . ولا تنضج الفكرة إلا من خلال عمق مضمونها الموضوعى . ويتعين حل من يعيد التفكير فى أفكار مؤلف قديم لتبين دلالتها أن يتم بالموضوع أو المشكلة المطروحة ، وأن يفهمها ويشرحها على نفسه كما لو كانت مشكلته الخاصة ؛ وبذلك يستخلص القيم الموضوعية والكامنة فى النص الماثور . ولابد من الفهم النافذ لما يدور حوله النص من الناحية الموضوعية ؛ إذ إن الفهم الكامل للنص يشترط أن يطرح القارئ أو الشارح على نفسه المشكلة التى يطرحها النص ، أو أن

والتذكرات أجل ،
(البيتان رقم ١٧٨٩ و ١٧٩٠)

جـ - ينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة بسيطاً .

لننظرنا إلى تاريخ الفلسفة نظرة خارجية لوجدنا أن مادته لا حد لها ولا نهاية . وعندما يركز هذا التاريخ في كل واحد ، يتحول غيب الحد والنهاية إلى تجربة بالانهاية .

وينبغي على تاريخ الفلسفة في مجموعه أن يتوخى البساطة (فدوائر المعارف وحدها هي التي تحرص على تجميع المادة المهمة ، أو المادة التي يمكن أن تصبح مهمة في يوم من الأيام) . كما يجب أن يجتهد تفسير هذا التاريخ في إلقاء الضوء على الفكرة الأساسية ، وأن يحرص على البساطة دون تبسيط ، ويرز الجوانب الجوهرية مع المدلول عن الجوانب العرضية والثانوية . ولا تتأق البساطة بلبصق الشعارات السريعة ، وإجراء التصنيفات السطحية ، بل بالنظرة النافذة التي تدرك البسيط وتظن لإمكانية التطور اللامتناهية الكامنة فيه . وليس تأثر المرء إلى حد الانفعال ، ولا شغفه بتحقيق هذه الغاية أو تلك ، دليلاً على البساطة ، وإنما الدليل عليها هو أن تستولى عليه وتأخذ بمجامع نفسه . وليس البسيط هو ما نفهمه في سهولة ويسر ، وإنما هو الذي يساعد على تركيز العقل وتجميع الروح .

ويتحتم على تاريخ الفلسفة بمعناه الحقيقي أن يحاول إدراك الأصول والخصائص الأساسية ، بجانب إدراك الوثبات الجديدة والقسم الرقمية ، بحيث يجعلنا نفهم علاقتها بالكل ، ونشعر بتعبيرها الأمين عن الواقع . كذلك يتعين عليه أن يتخل عن الاهتمام بالوفرة في المعلومات التي يسهل الحصول عليها لكي يتمكن من إظهار والثراء الكامن في الأفكار والحقائق التي تملك النفس وتستولى عليها . وينبغي عليه في النهاية أن يتوصل إلى عنصرها البسيط الذي يحسم الأمر ويفصل في اتخاذ القرار .

بهذا يمكن لهذا التاريخ - الذي يسير على طريق البحث عن المبادئ الأساسية ، وحركات الوعي المطلق ومواقفه الكبرى ، والعوامل والأبنية الرئيسية - أن يتحول إلى مدخل إلى الفلسفة . إنه يكشف لنا عن المسار الفلسفي نفسه ، وما انتهى إليه خلال صيرورته عبر الظواهر والأشكال التاريخية . ولكنه يكشف عن هذا المسار في بساطته . وهذه البساطة تكشف حضور الفكر ، وتحول دون تلاشي في التجريدات . وهي تبرز من أعماق الباطن وتحقق في الحاضر ما لورأيناه من الخارج لوجدناه يتبدد في تشتت الآراء وتعددتها بغير نهاية .

د - ينبغي أن يكون تاريخ الفلسفة نفسه فلسفة :
لماذا نشغل أنفسنا بتاريخ الفلسفة ؟

ربما كان الدافع على ذلك هو الفضول : لكي نعرف تاريخ الأوهام البشرية ، أو ربما كان وراءه الاهتمام بضرورة نفسية واجتماعية

والاستقطاب (أو التقابل الغمدي) بين الرؤية الميانية والعالمية هو الذي تتولد عنه المناهج المتنوعة التي تلقى الضوء على تاريخ الفلسفة . ويتحقق هذا على أفضل صورة في المؤلفات التي تعرض لموضوع واحد أو شخصية واحدة (المونوجرافات) . وهو يستلزم في كل مرة أن نحاول تقديم صورة تحفظلية عامة لتاريخ الفلسفة ، هذه الصورة التي تكون بحسب الفكرة المقصودة منها أهم شيء ، في حين أنها في الواقع شيء هنس وواه إلى أبعد حد . ويرجع هذا إلى أن المفكر الفرد يجهز بطبيعته عن التعمق الحقيقي المطلق إلا في المواضيع القليلة النادرة . ولهذا يضطر في بقية الحالات إلى الاكتفاء بالتسائج التي تقدمها له المونوجرافات ، والشائعة ببعض الحقائق التي يثر عليها بالصدفة المواتية . ولكن إذا تسر وجود مفكر تعمق تاريخ الفلسفة تعمقاً حقيقياً فينبغي عليه أن يفخر بتقديم لوحة إجمالية عنه ، لأن ذلك في الواقع واجب يتعين القيام به مرة بعد مرة . ولولم تكن لدينا مؤلفات تضم المعرفة الشاملة المحيطة بتاريخ الفلسفة لما كان للمونوجرافات مكان بيننا .

(٤) بهجة العيان الفلسفي :

يلبغ الإنسان ذرى الحكمة والبصيرة عندما يتحالف عالم الفكر مع فهمنا للنفس فنكتشف بأعيننا ما يتطوى عليه الموضوع (الذي يتناولوه هذا النص) من غنى وثر ، ويتضح أمامنا صدق العبارة ، وتوافق الأسلوب مع استخدام الكلمات ، ونشعر أن هذا كله قد تألف مع وضوح الوعي المعبر عن نفسه ، واتحد مع الدوافع والغوى المبدعة التي اكتسبت لغة تنطق بها ، ومع المتعالي الذي يفصح عن نفسه في هذه الرموز والشفرات . عندئذ تتخذ الظاهرة التاريخية المينة شكلاً مجازياً يرمز لذلك الذي يعود هوداً أبدياً ، ذلك الذي يعد قريداً نسيج وحده ، والذي يختلف اختلافاً جذرياً عن أي شكل من الأشكال التي تتصف بالعمومية .

ما أروع السعادة والبهجة التي نشعر بها إذا استطعنا أن نهب أنفسنا لمثل هذا التأمل العيان ! لن نشاهد أحلاماً ، بل سنعاين الواقع الحاضر الحي . ولن نكون بصدد بناءات عقلية مصطنعة ، بل سنجرّب - عبر هذه البناءات التي استعان بها التفسير - ذكريات عن الواقع الذي استعدناه . وسوف يفتح المنهج التجريبي أبوابه لأعجب التجارب قاطبة ؛ فكل ما تلقيناه من الخارج على هيئة معلومات تاريخية أحفظها في ذاكرن يصبح كأنه ذاكرن الخاصة ، ويلقى أضواءه الساطعة على ما كنت أعرفه من قبل ، وليس هذا تأملاً سلبياً ، وإنما هو النشوة التي تلحق بوجودي ، والأصل الذي ينبع منه نشاط جديد . وهذا هو الذي يعبر عنه « جوته » في الجزء الثاني من فاوست حين يقول :

أشعر أن الروح الحى تغلغل في ،
تترامى لي الأشكال جلييلة ،

العقل للأفكار المثبتة فيها ، والإلمام باستدلالاتها الصورية ، والقدرة على تحديد التصورات والمفاهيم - كل هذا الذي ذكرناه لا يرقى إلى مستوى الفهم . فالفهم معناه أن نضع أنفسنا في ما نريد فهمه ، لنتمكن من إعادة التفكير فيه انطلاقاً من الأصل الذي انبثق عنه ؛ تتبع الفكرة العقلية لإدراك الحدس (أو العيان) اللامعقول الذي عبرت عنه ومشاركة المؤلف فيه ؛ السماح لما لا يمكن قوله باللغة المباشرة بالتأثير على أنفسنا ؛ الإنصات لما أراد المفكر أن يوصله إلينا بطريقة غير مباشرة . مثل هذا الفهم الحقيقي لا يتيسر إلا في حدود معينة ، وبشروط تراجع إلى القاريء نفسه الذي يسمى إلى الفهم ، وترتبط بحياته العقلية ، وموقفه ، وواقعه .

إن الذي يقدر على طرح السؤال الفلسفي هو الذي يستطيع أن يكتشف الجوانب الفلسفية المهمة في النص . والقاعدة تقول : « لا يدرك الشيء إلا الشيء » . ولكن ليس معنى هذا بحال من الأحوال أن نلتبس من النص تأييد رأي أو فكرة تشغلنا . وليس معناه كذلك أن تاريخ الفلسفة « ترسانة » نستخرج منها الأسلحة والحجج التي تبرر تفكيرنا الراهن (وكان أمر التاريخ في ذاته سواء ، أو كان الحاضر يمكنه أن يستقل بنفسه ويستغنى عن أساس يستند عليه) . فالواقع أن الأمر على العكس من ذلك ، وأن القاريء الذي يتفلسف بنفسه يستطيع أن يدرك الأفكار الفلسفية ولو كانت مضادة له ، غريبة عليه ، نابعة من أصول أخرى مختلفة عن أصوله تمام الاختلاف . إن المهم في الحقيقة هو التفلسف في حد ذاته ، فهو الذي يتيح لي أن أتفلسف مع كل فيلسوف وأن أشارك في كل فلسفة ممكنة . ومع ذلك فثمة حد جديد يقف حقه أمامنا ، ويتصل بما نسميه « المستوى » . فعل المستوى الذي يستند إليه وجودنا وتفكيرنا يتوقف فهمنا لما هو قريب منا ، أو مضاد لنا وغريب عنا . ومن السهل علينا أن ننضد بعصرنا إلى المستويات الدنيا ونحيط بها ، أما المستوى الذي يرتفع عن مستوانا فيظل عصياً ممتعاً علينا . من أجل هذا يشير فينا التفلسف الأصيل موقفاً أساسياً : فنكون على استعداد لتسلق المستوى الأهل ، أو على الأقل لرؤيته والانتباه إلى وجوده ، بحيث يصبح بالنسبة إلينا حداً ودافعاً يحفزنا على التقدم ، ويدلنا على سر لم يتكشف حتى الآن . وهذا الموقف الذي ذكرناه يتطلب القدرة على الإنصات ورد الفعل ، والشعور بأننا لم نفهم بعد ، وأن علينا أن نبذل الجهد للتوصل إلى الفهم . بحيث يكون هذا الفهم فعلاً باطنياً تكابده النفس بكل كيائها لا مجرد نظر عقل .

ويشيع عن هذا من ناحية أخرى أن نفقد كل اهتمامنا بالمؤلف الذي اعتقدنا يوماً - وهذا أمر نادر - أننا قد أسقطنا بتفكيره كله . ذلك لأن مثل هذا المؤلف لن يكون في نظرنا فيلسوفاً ، ولن يعنى منه إلا الفكر العقلاني الذي يتعامل مع المفاهيم ، ويعرفها ، ويوفق بينها ، ويتصوراته قد وضع يده على الكل . بيد أن المفكرين الذين لهم شأن في تاريخ الفلسفة هم أولئك الذين يكافحون ويصارحون ؛ أولئك

مزعومة : لفهم مرحلة متتالية من مراحل التطور الإنساني ، وهي المرحلة السابقة على عصر العلم ، وتتبع سباق الأسباب والمسببات المعجبة التي أدت إلى اكتشاف الصواب من ثنابا الخطأ ، وظهور الحق من خلال طوايا الباطل . وربما جاء الاهتمام بتاريخ الفلسفة عن ميل إلى الترف العقل : فينكب الإنسان على لعبة عقيمة يملأ بها أوقات فراغه ، أو عن حذقة جوفاء تسجل كل ما وقع بحذاقيره ، وتضع كل ما يمكن أن تطلق عليه صفة الفلسفة في موسوعة تضم وقائع التاريخ العقل التي لا حصر لها .

غير أن أمثال هذه الدوافع وما شابهها غير كافية ؛ وهي ترتد في النهاية إلى نفى الفلسفة وإنكار حقيقتها . إنها تبين أن السبب الكافي للاشتغال بتاريخ الفلسفة لا يمكن إلا أن يكون هو التفلسف أو التأمل الفلسفي نفسه . ولن يكون لهذا الاشتغال معنى إلا إذا تشغلنا بالأسئلة والأجوبة التي تلتقي بها في تاريخ الفلسفة . وإذا لم نفعل هذا فلن يخرج الأمر عن تحصيل معلومات عقيمة ؛ معلومات خارجية عن واقع مضى ولم يعد يعنيننا في شيء . وربما لا نخرج - بإنكارنا للفلسفة على هذه الصورة - عن تحقيق بقية من الفلسفة أو فلسفة سلبية تسهل باللهو الطائش بالأفكار الفلسفية ، وتفرغها من معانيها ، وتعبث مع ذلك بعظام أجسادها الميتة عبث المشعوذين ، أو تستخدمها في تعذيب النفس .

ولا معنى لتاريخ الفلسفة إلا بالقياس إلى التفكير الفلسفي نفسه ، الذي يشرع بانتصاته الأصل إلى الشخصيات التاريخية المعبرة عنه ، ويحرص على تأكيد حياته بمداومة النظر فيها . إننا نريد أن نجد فيه ما يحثنا على التفلسف ؛ نريد أن نجرب في الحاضر ما هو بطبيعته أبدى ، وإن كان لا يظهر في التاريخ إلا في صور وأشكال جزئية . ونحن نفهم أنفسنا حين نفهم تاريخ الفلسفة ، ونستمد الشجاعة من النماذج التي يقدمها لنا . كما أننا نتواضع ونعرف حدودنا عندما نرى أن كل ما هو عظيم قد كتب عليه الفناء والعزلة ، وأنه يظل في نهاية المطاف شخصياً وفريداً . ونحن ندخل في حوار باطن مع الماضي ، ونجد آفاق حاضرتنا عبر آلاف من السنين . إن هذه الآلاف من السنين لم تتلو بالنسبة إلينا ، فعل كل واحد منا أن يقرر بنفسه ماذا يبقى منها حياً ، وماذا يستحق أن يبعث للحياة ، ماذا سيطلو به النسيان ، أو سيخلق بنا على جناحه ، أو يتركنا في حال من اللامبالاة وعدم الاكتراث .

إن إقبالنا على تاريخ الفلسفة عن رغبة واهتمام هو نفسه نوع من التفلسف . ولابد الآن من توضيح هذا عن كتب :

(١) لن يفهم الفكرة الفلسفية إلا من يقدر على التفلسف . ويعتقد بعض الناس اعتقاداً ساذجاً أن معرفة اللغة التي كتب بها النص الفلسفي تكفي لفهمه فيها عقلياً واضحاً ، ويأخذون هذه المسألة كأنها أمر بدهي . ولكننا نطرح هذا السؤال : وماذا نفهم نحن حقاً من فلسفة الماضي ؟ إن الإحاطة بالمؤلفات الموجودة ، ومعرفة المضمون

تربط بيننا برباط التاريخية المشتركة التي لن تتمكن أبدا من إدراك كنهها أو تحديد شكلها ، وإن كان التواصل هو الذي سيجعلنا نشعر بها في صيرورة الوجود الكوني بأسره .

هذه الأسباب لا توجد حقيقة وحيدة في صورة وجهة نظر أو نسق محدد . ولا يمكن أن تدعى الحقيقة أنها هي الحصيصة النهائية للمعرفة الراهنة وأن كل معرفة سابقة يجب أن ترتب على أساسها بحيث تكون مجرد إعداد وتمهيد لها .

وليس في تاريخ الفلسفة كذلك مركز واحد أو نقطة ثابتة ونهائية . كذلك التي يتصورها التفسير المسيحي للتاريخ في صلب المسيح . بل هنالك المكان اللانهائي الذي تعبر فيه الحقيقة عن نفسها بأصوات متعددة المعان . وكل محاولة لتثبيت دائرة المفكرين العظام ستكون أشبه بلاهوت جديد ، إن لم تكن نوعا من التعبير الجمالي عن عدم الإحساس بالمسؤولية .

لا شك أن المفكرين الكبار يتفوقون علينا تفوقا لا حد له في عظمتهم وقوة إبداعهم وعمق وجودهم ، ولكنهم بشر بشاركونا المصير نفسة وليسوا آلهة . وإذا كنا ننظر إليهم نظرتنا إلى القدوة والمثل ، فليس معنى هذا أن نقلدهم أو نقف على آثارهم على طريق محدد مرسوم ، بل معناه أن نتابعهم في السير على الدروب الباطنة التي لم نكتشف بعد .

(٣) إن رفض تجميد تاريخ الفلسفة في مجموعة من الحقائق الموضوعية ، القطعية ، النهائية ، لا يمنع ضرورة اكتسابه شكلا ملابيا ، فلا بد له من أن يتخذ شكلا كليا بالنسبة لعصره ولقدرته المفكرين المعاصرين على الفهم . وهذا التصور التاريخي الشامل يسهم في تحديد شكل التفلسف الحاضر . فإذا تغير التفلسف تغيرت معه طريقة تصور تاريخ الفلسفة واستيعابه .

ومعرفة هذه التغيرات تؤثر حتما على طريقة الاستيعاب . صحيح أن هذا الاستيعاب يلجأ إلى صور ثابتة ، ولكنه يحرص على الاحتفاظ بقدرته على الحركة والتغير الممكن . وتنشأ رؤية جديدة لتاريخ الفلسفة عندما يتغير التفكير الفلسفي نفسه فجأة بحيث تبدو أسسها التي دأب تاريخ الفلسفة على استخدامها حتى ذلك الحين محرفة أو مشوهة ، وي طرح الناس على أنفسهم هذا السؤال : ما الصورة التي يجب أن يتخذها تاريخ الفلسفة في ظل الظروف والأوضاع الجديدة ؟ كيف تتصوره ، على سبيل المثال ، تصورا وجوديا ؟ وكيف نتعرف تفكيرنا الفلسفي الخاص في تفكير العصور القديمة ؟ بل كيف نعرف أن تفكيرنا - الذي تصورنا للحظة واحدة أنه جديد كل الجدة - ينمكس على صفحة التفكير القديم المورغل في القدم ؟ وكيف نقضى على وهم الجدة بحيث تشف من خلال الثوب التاريخي المعاصر تلك الفلسفة الخالدة التي تربطنا بجميع الفلاسفة السابقين ؟

(٤) إذا كان الاستيعاب الأمثل لتاريخ الفلسفة يقتضى التخلص من

الذين لا يدعون أن السر قد كشف لهم القناع من وجهه ، والذين ندوسهم فلا نتعلم منهم مادة معرفية فحسب ، بل يشدوننا في مجرى الصراع الدائر في داخلهم ، ويعينوننا على تجربة دوافعهم ومطامعهم . ولن تكون لدراسة تاريخ الفلسفة أية قيمة ما لم يستمر فيه الكفاح المتصل للوصول إلى الرؤية الفلسفية الخاصة .

لنتمسك إذن بالتواضع ونحن نقبل على هذه الدراسة . فلم يتسن حتى الآن لإنسان واحد أن يطلع على جميع مؤلفات جميع الفلاسفة ، أو يعرف كل اللغات التي تم بها التفلسف معرفة كافية . أضف إلى هذا أن حدود تفلسفنا الخاص هي نفسها التي تحد من قدرتنا على تصور تاريخ الفلسفة وفهم قدامى الفلاسفة . ولهذا فإن هذه القدرة تنمو وتتزايد بمقدار نمو تفكيرنا الخاص واتساع أفقه .

(٢) إن استيعاب تاريخ الفلسفة متضايف مع التفلسف الشخصي . وليس معنى هذا على الإطلاق أن يوجه هذا التاريخ أو يبنى ويقوم من وجهة نظر فلسفية محددة ؛ لأننا بهذا سننظر إليه من الخارج نظرة غير تاريخية . ولن يكون استيعابنا لتاريخ الفلسفة فلسفا إلا إذا وقفنا في الاحتفاظ بوعينا بالشامل ، وتمسكنا بفضل هذا الوعي بقدرتنا على الحركة وسط وجهات النظر المتعددة ، وحرصنا على الانفتاح العالي على كل ما يتسم بالطابع الفلسفي الحق .

من أجل هذا كله تتعذر كتابة تاريخ الفلسفة من وجهة نظر محددة ؛ فليست الفلسفة عبر تاريخها كالوجهة الإنسان الذي يمكننا رؤيته ووصف ملامحه بنظرة واحدة ؛ من حيث مراحل تطوره الموضوعي ، وظروفه وشروطه الاجتماعية والنفسية والبشرية . . . إلخ . (لكل هذه مناهج بحث مفيدة تتصل بوقائع ، وظواهر ، وجوانب جزئية مختلفة ، دون أن تمس ماهية الفلسفة نفسها) . وليس من سبيل إلى الفلسفة إلا بالتفلسف نفسه ومن داخله ؛ قد يستطيع الإنسان أن ينفذ إليه ، ولكنه لن يستطيع أن يحيط به إحاطة شاملة .

والنفاذ إلى صميم التفلسف لا يعنى تبني وجهة نظر محددة ، كما أن الاستيعاب التاريخي لا يعنى تطبيق نسق ثابت أو تخطيط مسبق . إن فهم أفكار التراث وفلسفاته بفصل المعرفة المشتركة التي يكتفلها « الشامل » هو الذي يجعلنا قادرين على التواصل الذي تنضج الأصول في ضوئه . ومن يدرس مؤلفات أحد الفلاسفة السابقين في إطارها التاريخي ، ويلمس أحماقها الدفينة ، سيحس هو نفسه بواقعه التاريخي الخاص ، وتتكشف له أحماقه التي لا يسبر غورها . والمهم قبل كل شيء هو مدى توغل ذلك الشيء - الذي ينبثق من التاريخ ليوقظي - في أحماق الشامل الذي أكونه أنا نفس . والمهم أيضا هو من ينصت في داخل وما الذي ينصت إليه . إن التفلسف المشترك لينفذ - عبر التاريخ - في مجال إنسانيتنا ويكون التاريخية الواحدة التي يقوم عليها وجودنا بأكمله . والذي يهدينا ويقود خطانا هو وعينا بالأصل الواحد ، والمصير الإنساني المشترك . كذلك فإن تاريخي الخاصة وتاريخية المفكر الغريب على لا تفصلنا فصلا مطلقا ، وإنما

الوقائع ووضعها في غريبال النقد العلمي . والحقيقة أن « الشامل » هو المعنى والواقع في آن واحد ، وكلاهما لا يفهم إلا بطريقة غير مباشرة في شيء . اتخذ صورة موضوعية محدودة . علينا أن نتحسس حركات الشامل من خلال الوقائع . ولهذا ينبغي البدء بفحص الوقائع وتحصيلها للتأكد مما حدث في الواقع . ثم تأتي لحظة الإنصات والاستبصار واستكناه حقيقة ما كان .

بهذا ينشئ الواقع للحظة إلى واقع تجريبي وآخر جوهري . ونلاحظ شيئا يتحقق بأعمق ما للتحقق من معنى ، ولكنه يبقى معزولا ، معدوم الأثر ، ويسقط في النسيان . ومن طبيعة الذروة العالية أن تتخذ محاولة الاقتراب منها في تاريخ الفلسفة هذا الطابع المؤقت ؛ فليس من الممكن أن نثبتها في صميم الأصل ، بل يتحتم محاصرتها والدوران حولها من الخارج . ربما يستطيع المؤرخ أن ينفذ إليها بتفسيره ، ولكن يستحيل عليه الإحاطة بها . وأسباب تأثيرها أو عدم تأثيرها على مجال الواقع لا تكمن فيها هي وحدها ، وإنما ترجع كذلك إلى مواقف جزئية وشروط خارجية . بحيث إن التفسيرات التجريبية التي تقدم لها لا تكون أبداً تفسيرات نهائية شاملة .

وعمليات التحريف والتعديل التي تتعرض لها « الذروة » وتجعلها تتحول إلى أشكال تساعد على انتشارها واتساع نطاق تأثيرها عمليات ملازمة لطبيعتها ، ولكنها ليست قوانين مطلقة بغير استثناء ؛ فهي تلغى الضوء على النتائج ، ولكنها لا توضح الجواهر .

إن تاريخ الفلسفة بمعناه الحقيقي هو حركة صيرورة التفلسف الذي ندركه عندما نقتررب منه لمحاولة فهمه ، ونأمل عالمه ، وتدبر نتائجه . ولكن أصول هذا التفلسف هي الحد الذي ينطلق منه كل شيء ، ويتجه إليه كل شيء ، وإن كان من المحال أن تصبح موضوعاً أو واقعاً يمكن بيانها بطريقة موضوعية محددة . وأكثر تفسيرات تاريخ الفلسفة خطأ من التفلسف هي تلك التي تمكنتنا من الإحساس بالذرى ، والأصول التي يتوقف عليها كل شيء ، وتساعدنا على ألا نفقد علاقتنا معها ، وأن نبقي على صلة مستمرة بها .

بهذا يمكن أن يتحول البحث في تاريخ الفلسفة في نهاية الأمر إلى مصدر تأثير وفاعلية فلسفية متجددة ؛ فلا يستبعد أن ينطوى المجال الفسبح - الذي تتكدس فيه أنقاض المواد والمعلومات التي نجيم عليها الموت - على بذور خفية يمكن أن تبعث إلى الحياة أو أن تدب فيها الحياة لأول مرة ، وذلك إذا استطعنا أن نعتز عليها ، ونعترفها ، ونعيد غرسها مرة أخرى . لقد كان هنا شيء لم يسمع له صدى ، وهو ينتظر من يستخرجه من النصوص ويفسره . عندئذ يظهر للور وتزدهر فيه الحياة . ولا يندر في التاريخ أن نعتز على حركات جديدة ابشنت من معطيات أو « لقي » تاريخية تم الكشف عنها ؛ فقد تعلم الإنسان كيف يقرأ نصاً ويفك رموزه . بعد أن ظل قروناً طويلة ضحية عدم الفهم أو سوءه .

كل وجهة نظر ، وإسقاط كل نسق أو تخطيط مسبق ، فإن رائدنا في ذلك لن يكون شيئاً قليلاً (كان نفع في السوقية والفوضى) . بل سيكون كثيراً ؛ سيكون هو الواقع وهو الحقيقة التي نجيا عليها ، ونفس ونحكم ، ونقبل ونرفض وفقاً لها ، بحيث لا نجد أو نثبت عند معيار موضوعي معين . وسيكون علينا أن نحافظ على راحة هذا الواقع وعمقه وثراء معانيه كما خبرناه في تفكيرنا الفلسفي ، ونعرفناه في فسفات الماضي . وستزداد قدرتنا على الكشف بمقدار قربنا من الواقع .

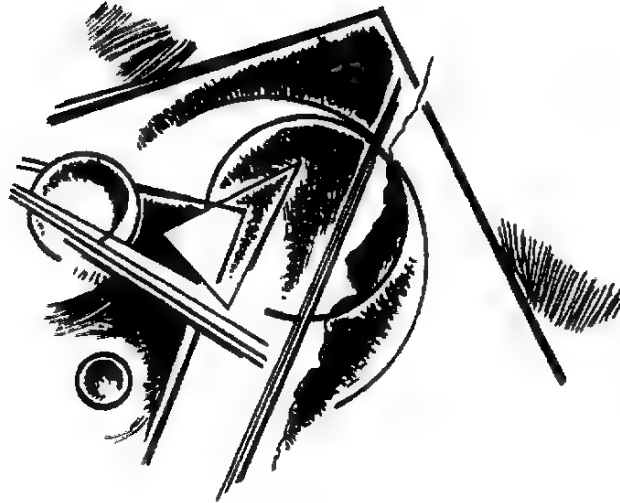
إن أي محاولة تهدف للوصول إلى معرفة ثابتة - حتى ولو كانت غامضة - بالواقع والحقيقة بمعناها الفلسفي ستكون في النهاية معرفة غير كافية ، وستلجأ إلى التفسير السطحي الذي يسط كل شيء ، سواء في ذلك أقدمت المنفعة العملية للمعرفة أم جعلت الصدارة للدقة اليقينية الملزمة . وسترجع بوجه خاص إلى المعرفة التجريبية والموضوعية في علم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الحياة (وعندئذ تصبح الفلسفة وظيفة للحياة ، ويستوى في ذلك أن تمد الناس بالأوهام الضرورية ونحجب عنهم العيوب والشور ، أو أن تصبح نوعاً من العلاج النفسي أو قوة دافعة على الانطلاق) ، أو ترد إلى الوضوح الملمس للوعي بوجه عام ، أو إلى عالم الروح المبدع للأفكار ، أو إلى معرفة الله والوحى ، أو إلى الأخلاقية التي تضع المثل العليا وتشرع قواعد السلوك . لا شك أن كل هذه الاتجاهات تخنق على جزء من الحقيقة . ولكن التفسير الذي يستوعب تاريخ الفلسفة بأكمله ينبغي عليه أن يجعل تعدد أبعاد حقيقة فعلية تتمثل في تشابكها اللانهائي وحزقتها المتصلة (ولا تجعل منها مجموعاً مركباً من عناصر بسيطة) ، كما ينبغي عليه ألا يحمل المعطيات المباشرة الملموسة (كالمواقف الاجتماعية والأمراض العقلية ... إلخ) ، بل يقبلها على ما هي عليه ، ويسجلها ويحدد أهميتها ، دون أن يتجاهل الجوانب الخيالية المجدبة ، بل يحاول جهده أن يكتشفها ويستخلص منها مصمونها واقعية . غير أن تعدد التفسيرات على هذه الصورة أمر يتهدده انشئت والتفتت . فإين نجد المركز ؟ أين نعتز على الواحد والكل الذي يتعلق به كل شيء ويرجع إليه كل تفسير ؟ إنه تكشف الوجود في الإنسان ؛ فمن خلال جميع أشكال الشامل - الذي يكون هو نفسه ، ويعرف فيه نفسه بوصفه وجوداً يستشرف العالى - يحقق الإنسان ما يدرك أنه وجوده الأبدى تحقيقاً تاريخياً ، بحيث يرتبط وجوده بالمعرفة التي يحصلها ، ويصبحان شيئاً واحداً .

(٥) إذا كان « الشامل » هو الأصل في كل محاولة لاستيعاب تاريخ الفلسفة ، وهو الموضوع الذي لا سبيل للوصول إليه ، فإن هذا الاستيعاب يتم بطريقة عينية ومحددة من خلال موضوعية المعطى في الواقع ، أى من خلال دلالته ، وتخطيطه ، ومشروعه ، والمهدف منه ... إلخ . وينظر مؤرخ الفلسفة فيرى أمامه المجال الشاسع الذي تراكم فيه مواد لا حياة فيها . ويبدأ بفرز هذه المواد على مستوى

(٦) إن مؤرخ الفلسفة يجد أمامه فرصة اختيار للمفكرين الذين يمكنه أن يرتبط بهم ويتخذهم قدوة أو يعلّمهم على العكس أحياناً له . وهناك تنفس أمامه طرق ودروب غير مطروقة يكون حراً في أن يسير فيها أو يتجنبها . كذلك فإن وضوح اختياره هو الذي يلقى

الضوء على ميوله وواقعه .

لهذه الأسباب كلها تكون دراسة تاريخ الفلسفة دراسة فلسفية . وينبغي أن يكون التاريخ الصحيح للفلسفة مدخلاً إلى صميم الفلسفة نفسها ، كما يتحتم أن يؤدي الاشتغال به إلى تعمق التفكير الفلسفي .



فقيدا الحياة الثقافية

فقدت الحياة الفكرية والثقافية في بلادنا علمين من أعلام النقد والبحث الأدبي ، إذ فقدنا المرحوم الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر ، الذي أسهم في تأسيس النقد الروائي في لغتنا العربية ، واختطفته المنية وهو لا يزال في أوج عطائه العلمي والجامعي .

ثم منينا بفقد علم آخر من أعلام حياتنا الثقافية وروادها المؤسسين ، هو الأستاذ الدكتور لويس عوض الذي مثل نشاطه النقدي والأدبي جانبا بارزا من جوانب حياتنا العقلية .

وفصول إذ تشارك أحباب الفقيد ورفاقها أسفهم العميق لفقدتهما ، ندعو الله أن يتغمدهما برحمته ورضوانه .

In 'Al-Aqqad's Poetry and Tradition' Ibrahim Al-Saifeen analyses traditional elements in the poetry of Al-Aqqad. In a detailed examination of his subjects, diction, syntactic structures, imagery and rhythms, the writer seeks to show the impact of the Arab poetic tradition on Al-Aqqad's work. The latter's attitude to the Revivalists, whether in subject-matter or in language, puts his critical concepts into question. This voluminous poetic oeuvre makes one doubt his ability to make use of his own poetic theory in creating a language substantially different from that of the Revivalists. Al-Aqqad had criticised the latter for lack of a contemporary idiom answering the needs of modern men, and yet he does not seem to have achieved much himself in that respect.

Al-Saifeen wonders: has Al-Aqqad and his two colleagues- Al-Mazini and A. Shukri- managed to sufficiently liberate themselves from the influence of the Revivalists? Were they able to reconcile their critical theories and their poetic practice? To answer this question it is necessary to examine the critical tenets of the Diwan group in the light of Al-Aqqad's verse blending as it does traditional and innovatory elements. This Al-Saifeen sets out to do.

Lastly there is Atta' Qafafi's 'Taha Husayn and Abbas Al-Aqqad: A Comparison of Critical Stands'. This serves as a link between the two axes of the present issue of *Fusul*. The writer starts by recording certain points of contact between the two figures. He then moves on to an analysis of their theoretical and applied stands. Taha Husayn has shown an early interest in the psychological approach to literary studies, as well as an interest in the relations between author, critic and audience. It is to be noted, however, that he shifted his ground to lay more stress on the sociological approach. Hence a certain contradiction in his attitude.

Al-Aqqad, on the other hand, was all for the psychological approach. Both in his choice of critical touchstones and in his applied judgements on literary history he gave precedence to psychology over all other disciplines. Qafafi reviews Taha Husayn's and Al-Aqqad's criticism of Al-Mutanabbi and Abul-Ala among the ancients, and of Hafiz and Shawqi among the moderns. He notes that Taha Husayn's criticism proceeds along two paths: first he gives free rein to his taste and heart to enjoy the text in question. Then he exercises his mental powers over it in a blend of thought and feeling, of knowledge and understanding.

Taha Husayn's theoretical pronouncements give the impression that he is more interested in poetry than in the poet. But his applied studies tell a different story. This leads Qafafi to the conclusion that, contrary to what his theory may proclaim, Taha Husayn was nearer to the psychological approach in his critical analyses.

As for Al-Aqqad he was motivated by strong personal emotions. Hence his preference for ironic and sarcastic devices. There is also a tendency towards denunciation and refutation of other people's views. In writing of historical figures he would try to re-live their experience and to share their concerns. There is, however, this difference between Al-Aqqad and Taha Husayn: the former is more consistent than the latter in his adoption of the psychological approach as manifested in his practical criticism and in his critical analyses.

Translated by:
Maher Shafiq Farid



Two striking concepts in his approach to poetry are: (First) Poetry has its origins in something deeper than the senses (Second) There is a close link between poetry and truth. To Al- Aqqad 'artistic truth' is but another name for 'psychological truth': it is an expression of the essence of the self and things. The motive for writing poetry takes precedence over a poet's language. In other words, sense produces forms. Personification in the sense of animating nature is one source of creative energy and an integral part of the imagery of poetry.

Al- Aqqad's notions on poetry could be traced back to his readings in the European Romantics and Symbolists. From them he took his concept of the creative imagination and of the born poet. It remains to ask: how original was that concept? and what was Al- Aqqad's contribution to the scale of values in modern criticism? Fattouh replies that in three of his works- *Al- Diwan*, *Ibn Al- Rumi* and *Egyptian Poets and thier Environment in a Previous Generation*- Al- Aqqad was an innovator, though an extremist in some respects. Both he and Mutran were innovators, Mutran more so in his poetic practice than in his theoretical pronouncements. We may paradoxically say that Al- Aqqad was an imitative innovator, or an innovating imitator. He had an ideal in mind which he more or less achieved.

In 'Stylistic Concepts in the Criticism of Al- Aqqad' Mohamed Abdel Muttalib stresses the difficulty of entering the world of Al- Aqqad, a wide- ranging and encyclopaedic author. No less difficult i.e. the attempt to sum up his most important stylistic concepts.

A researcher has to take two opposite directions at one and the same time: first he has to be cumulative, and second he has to be analytic. According to Abdel Muttalib, Al- Aqqad's critical theory and his belief in the psychological approach could explain many of his notions of style.

Al- Aqqad's theoretical starting- point is a belief in language as a mirror reflecting the character of the speaker. From this he would proceed to an examination of the particular character of a given author and his independent personality. A writer's art and life are one: for a poet's work is part of his inner biography, a concept that dominates much of Al- Aqqad's practical criticism.

In his treatment of the question of spontaneity and artifice Al- Aqqad maintains that expression should have a beauty of its own, that it should be functional and not a mere borrowed ornament. He judges poets in the light of this criterion, though it should be added that he is not opposed to artifice indiscriminately.

A poet is impelled by hidden motives that cause him to choose a certain linguistic register with certain semantic overtones. As for the duality of the relation between the signifier and the signified, Al-Aqqad- following in the steps of logicians and rhetoricians-distinguishes between a name and what it refers to. The latter, however, has only a mental existence. Hence different interpretations of the one object by different people. From This Abdel Muttalib proceeds to an interpretation of the relationship between letters of the alphabet and what they signify.

A mixture of individualism and collectivism is easily discernible in Al-Aqqad's concept of style. Individualism takes the form of particular psychological reflections; collectivism is represented by the general environmental impact. To critically deal with literary discourse a twofold process is required: on the one hand we have to peer into the hidden interior; on the other into surrounding environment. Both elements affect the production of phrasing first and the production of significance second. Without this process no literary achievement is possible, especially in the field of poetry. Perhaps the reason why Al-Aqqad was so remote from the stylistic approach was his wholehearted adoption of evaluation as a critical criterion: he fell back on a number of touchstones making for beauty or ugliness which kept him within the fold of traditional Arabic rhetoric, though his work was shot through with some modern Western concepts.

This, of course, implies no belittlement of **Taha Husayn's** role and significance. According to **Abdel Badie** it is idle to dwell on the writings of **Taha Husayn** without looking ahead and trying to go beyond him. We have to participate in its adventure of the modern mind in its attempt to secure the freedom of literary expression.

To live in the shade of the past, to sleep as it were on one's laurels, not to take part in the current debate— that would be to betray a critic's job. The latter has to know his place in the web of the present and the future, in the light of permanent principles and not mere fads. Historicism is liable to overlook perennial facts of literary history. In **Taha Husayn's** critical adventure the philosophy of **Descartes** was of much help. The foundation of **Descartes'** philosophy is the 'I', the individual subject. Man has to demolish all preconceived postulates and to embark on a process of re- construction in order to achieve true knowledge of oneself and of the external world. **Abdel Badie** maintains that the controversy to which **Taha Husayn's** writings gave rise was not a passing phase created by certain circumstances. It was rather an embodiment of a real crisis and the outcome of stagnation in literary studies for centuries. This stagnation is still with us though it has taken different guises. This can be seen in the duality of cultures (Eastern and Western) and the excessive dependence by some scholars on literary history which subjects the text to ulterior considerations. All criticism, on the contrary, should be based on an examination of a poet's language and the way he is trying to solve his artistic problems. It is our duty to see where **Taha Husayn** is to be placed in this ongoing controversy and to examine the future of Arab criticism in this light. **Abdel Badie** proposes a new reading of the history of criticism in an attempt to go beyond the duality of cultures and other related problems. He discusses the question of critical criteria and the 'sign' in semiotic studies. He crystallizes a new concept of the linguistic phenomenon, one that is not alien to **Taha Husayn's** thinking though it was couched in the terminology and intellectual context of his time.

With **Ali Shalash** who writes on '**Al- Aqqad's Scattered Autobiography**,' we move on to another plane. According to **Shalash**, **Al- Aqqad** was a staunch believer in the relationship between literature and the author's personality. The former was a mirror reflecting the latter. Hence his preoccupation with the biographies of a number of eminent men and women. In his only novel **Sarah Al- Aqqad** relates his own experience of love, an affair with a certain lady by the name of **Alice** and his relationship to another woman, the well- known writer **Mai Zyadah**. In another of his works **At Home Al- Aqqad** provides his reader with ample autobiographical material and sheds much light on his life at home among books, reading and writing. This material is indispensable for an understanding of his character, reserved and proud. Again his **Myself** and **A Writer's Life** give us vignettes of his literary career.

Shalash maintains that **Al- Aqqad's** autobiography is scattered over a number of works and not wholly contained in one volume. From an examination of this scattered material we may come to grasp the basic traits of **Al- Aqqad's** character: individualism, introversion, a good memory, sharp manners, punctuality and discipline. **Al- Aqqad** has himself defined the three major traits of his own character as challenge, enlightenment and religiousness. **Shalash** seeks to shed light on the circumstances that formed **Al- Aqqad's** character such as poverty, imprisonment and party conflicts. He concludes that **Al- Aqqad's** scattered autobiography should serve for a fully- fledged one that remains to be written. At least two thirds of **Al- Aqqad's** career were spent in constant strife with his age and with personal problems. It was far from being an idle, or even an ordinary, life.

Fatouh Ahmed writes on '**The Surface of the Mirror: Al- Aqqad and Poetry**'. As a poet **Al- Aqqad** was a mirror reflecting its surroundings, his own thoughts and feelings in a most authentic and intimate manner. The key to **Al- Aqqad's** character is his belief in 'authenticity' and 'originality' a good mirror has to be faithful in rendering what passes before its surface.

descriptive long-windedness; and monologue. He then deals with the lyrical mode as giving expression to the sensibility of the individual self.

Munir sees the concept of love as linked up with that of paradox. Love scenes, in their totality, are paradoxical: they represent a conflict between freedom and necessity. In Munir's analysis, genuine paradox has its root in a mutual tension between feeling as an inner response to an external appearance and experience as practice conditioned by reality.

In her 'Particularism of Aesthetic Formulation of Place in The Work of Taha Husayn' Nabila Ibrahim sees place as closer to man's life than time. One's existence is only realized in place. Starting from this the writer seeks to reveal the significance of place in the work of Taha Husayn. In his narrative discourse time equals mortality or leads to it.

Taha Husayn seeks on many occasions to break the barriers of place through the use of what he calls 'sensible imagination' and the sense of hearing. He creates an interplay between physical space and mythical space in a cognitive world. To Taha Husayn the dialectic of place is not one between the real and the transcendental; rather it is a dialectic of the real and the mythical, a dialectic of Yes and No. One of his favourite stylistic devices is the use of temporal terms in spatial contexts, thus endowing the sense of place with an important semantic significance. It acts as a magnet attracting other elements. Another of his devices is the interplay and overlap of places as in *The Dreams of Scheherzade*. Here the writer turns his back on physical place, previously portrayed with such loving care in the autobiography *The Stream of Days*. As for space in the rest of his fiction, it is a vacuum to be filled with persons and objects. It is the duty of the protagonist to know where he is located in relation to space, people and objects.

In Taha Husayn's fiction time must have a stop to afford the characters the full opportunity to take stock of the place in which they are planted. It is a kind of concentration on one dominant narrative dimension. It stresses the link between the self and its palpable, mobile and personified existence.

In 'Taha Husayn and German literature' Mustapha Maher takes us to another area: that of comparative literature and cultural interaction. He reviews Taha Husayn's relation to German literature and his writings on two German authors: Johann Wolfgang Von Goethe and Franz Kafka. Taha Husayn's starting-points here are of considerable significance. He stresses the need for translation from foreign languages so that we may get acquainted with other political systems. He calls for renovation and assimilation of other civilisations and draws attention to the links between human culture and the correspondences between different branches of science, arts and philosophical systems. Taha Husayn dwells on Goethe's view of Islam and faith, analysing his attitude to both and illuminating it. In his treatment of Goethe's *West ostlicher Divan* Taha Husayn applies a mixture of Arab and Western critical approaches. He is keen on putting into relief two things: the simplicity of the anecdote and the parallels between Goethe and Homer. In this way Taha Husayn manages to give an example of creative interaction of different ideas, persons and cultures. Maher deals with Taha Husayn's criticisms of Goethe: sometimes endorsing and at other times trying to refute them. He then moves on to the idea of 'cultural despotism' as exemplified in the suppression to which Kafka's work had been subjected under the Nazi regime. He draws attention to parallels between Egypt and Germany at the time.

Taha Husayn sheds light on Kafka's tragedy and on the problems of Western man in our time: loss of trust, anxiety, fear, doubt, the search for security and the religious quest. Taha Husayn seeks a link between Kafka and Abul- Ala Al- Maarri as human beings. Maher concludes that in his dealing with German literature, Taha Husayn was calling for keeping abreast with human culture and choosing for subjects authors linked with the East. He was also trying to enlighten his countrymen and to create a healthy climate of thought in which freedom could flourish.

Lutfi Abdel Badie writes on 'Taha Husayn and the Fate of Arab Criticism'. To explore the prospects of the future is the most important task facing this generation.

always hearing behind the voice of Taha Husayn another saying 'I am the Speaker, Taha Husayn'. According to Ismail, Taha Husayn's speech cannot be understood apart from the idea of 'I'. This may make its appearance in his work explicitly and sharply. Or it may take on some disguises being projected upon others. This points to Taha Husayn's self-consciousness and self-esteem. It is as if he were aware of his distinguishing merits, an awareness that is reflected in his formulae and speech habits. Ismail deals with these in detail, pointing out their significance for readers and listeners as well as their relevance to Taha Husayn's thought and *Weltanschauung*.

In his essay 'A Dialogue of Identification: Taha Husayn, Al-Maarri and Al-Mutanabbi', Salah Fadi reveals a written dialogue spanning well over three centuries. Dialogue is in one sense the utmost degree of adjustment between discourse and reception. It opens a gap in the structure of consciousness and thought on the one hand; but on the other it makes for an identification of both reader and receiver, in so far as any act of understanding is a point of contact between two discourses, i.e. a dialogue. It is futile to try to cease being oneself in order to become another. Even if it were possible it would be a vain endeavour since it would be little more than a reproduction of the first discourse. Consequently Al-Maarri's understanding of Al-Mutanabbi, as reflected in the commentary *Ahmed's Miracle*, and Taha Husayn's understanding of both men, constitute the triangles of a tripartite dialogue. It has a unique significance revealing as it does the Arab mind in the making and in its emergence to meet the challenges of civilisation and history.

Fadi traces the problems to which this dialogue has given rise. One of the main problems is the relation between a poet and artistic tradition. This had been dealt with, by the ancients under the heading of 'plagiarism' and by the moderns as 'intertextuality'. A quantitative analysis of the problem would lead to conclusions modifying some prevalent critical concepts. Fadi dwells on a number of stylistic phenomena related to the hermeneutic activities of a sympathetic reader (Al-Maarri in this case) in an attempt to show how fruitful those activities had been. Of modern technical terms, Fadi chooses to use the word 'identification' to describe Taha Husayn's attitude to both Al-Mutanabbi and Al-Maarri, recording in the process the development of that attitude. From researches on the aesthetics of reception Fadi selects some principles shedding light on interaction, in the act of reading, between the structure of a work of art and the sensibility of the receptor in his awareness of the literary phenomenon. The procedure is applied to Taha Husayn's criticism of both Al-Maarri and Al-Mutanabbi. Taha Husayn has been able to transcend the concept of reflection, common in his age, to reach identification, if only sporadically, with his authors. In his reading of them, the aesthetics of the texts under study are brought out. The fates of sender and receptor converge thus fixing degrees of response, levels of interpretation and elements of Poeticism.

Walid Munir's study of 'The Idea of Love in Three Novels by Taha Husayn' deals with aesthetic handling of ideas. The concept of love is chosen as basic to the narrative discourse of Taha Husayn. It is contemplated on three levels: the mythic, the romantic and the realistic. The three levels are compared in their convergences and divergencies. Through an analysis of three Taha Husayn novels—*The Dreams of Scheherzade*, *Lost Love* and *The Call of the Curlew*—Munir seeks to depict constant and changeable elements as manifested in the image of woman and the image of love. He then moves on to discuss what he calls the contradictions of love as a duality, with reference to the relation between love and knowledge on the one hand, and love and freedom on the other. He concludes that Taha Husayn's philosophy of love takes the form of a suspended choice. The total silence assumed by the narrative discourse, terminating the way it does, indicates a suspension of reply and consequently a suspension of choice. Choice, a function of freedom, shades into different kinds of necessity and is a kind of displacement projected into the future. Munir penetrates into stylistic manifestations of the notion of love in the work of Taha Husayn, on the basis of 'recollection'. These manifestations take four forms: hovering; the use of repeated signs;

THIS ISSUE

ABSTRACT

For a year now literary and cultural circles in Egypt have been celebrating the anniversaries of a number of leaders of Arab thought on national and international levels. At the head of the list are Taha Husayn and Abbas Al-Aqqad who sum up the achievements of a constellation of men of letters who represent the movement of enlightenment and modernisation.

Fusul felt it was her duty to contribute a number of papers putting questions to this not so remote phase of our cultural history, to record literary movements in the framework of Arab civilisation and to point out the achievements of a past generation. Such an attempt would stress methodological progress that goes side by side with accumulation of creative work. The perspective we have always tried to stress is that of intense study of the particular in order to map out the general. We regard the literary and cultural message as an agent making for both expression and change.

At the head of our issue is Ezzeldine Ismail's 'I am The Speaker, Taha Husayn'. The writer takes for granted a distinction between speech and writing. What readers have before them is a body of writings bearing the name of Taha Husayn. It is speech rather than writing and it springs from a primary distinction between the oral and the written. It is based on a general theoretical principle and a deduction from Taha Husayn's speech writing. The difference can be put in the following formula; a speaker is always and of necessity more intense than a writer. Speech takes place only in the presence of another, a presence that puts pressure on the speaker and creates a certain kind of tension. The 'I' has chosen to speak, while the other is waiting, expecting and receiving. Implaying as it does both a speaker and an addressee, the speech act involves an opposition between an 'I' and a 'You'. It makes little difference whether the addressee is physically present or merely a figment of the speaker's imagination. Imagined presence is no less real than an actual one.

The 'I' of the speaker stands for total presence in the speech of Taha Husayn. It is so prominent that a confrontation between an 'I' and 'You' is foregrounded, retaining at the same time an independent existence.

Speech acts in the work of Taha Husayn point to two divergent routes: On the one hand, the 'I' may frankly proclaim its independent existence. On the other it may keep its distance vis à vis another. Both routes have this much in common: They both draw a sharp distinction between 'I' and 'You'. We rarely come across the synthesis terminating in 'we' in the critical discourse of Taha Husayn. This 'I' is the focus of attention explicitly or implicitly. It is as if the audience were

FUSUL

Journal of Literary Criticism



Issued by
General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAID EL MESSIRY

Secretariate:

AHMAD MEGAHEB

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHAITH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**TAHA HUSAYN AND
ABBAS AL-AQQAD**

○ Vol. IX. No. 1, 2 October 1990